

■ مجلة ثقافية أدبية شهرية جامعة ■ تصدر إلكترونياً ■ العدد الرابع عشر ■ أكتوبر ٢٠٢٠م ■

«ساحة الأدب الساخر»

داخل العدد

محور العدد:

مقالات أدبية وثقافية:

شعر وخواطر

دراسات:



كلمة التحرير

تكاد السخرية في النص الأدبي أن تكون هي الأكثر مقدرة على معالجة القضايا لأنها تخلع ثوب الجد الملتزم بالإقناع والتبرير وبحث العلل وفق منطق تهيأت الأذهان على قبوله بصورة تقريرية معتادة، أما التعبير الساخر فلا يلتزم إلا بما يراه الكاتب لأنه يخالف منذ البداية أساليب التعبير النمطية. لذا يتسلق الأسلوب الساخر ذوائق المتلقين بسلاسة إن تمكن من التعبير به كاتب أو شاعر قدير.

وغالباً لا يكون الهدف من السخرية الإضحاك وإن كان من أغراضها في الملح والفكاهة، ولكن يرى فيها الكاتب الساخر الأسلوب الأمثل في الطرق على موضوعه والغوص فيه. والعرب تقول: «شر البلية ما يضحك». وقد خاض كثير من الأدباء كبرى القضايا السياسية والمجتمعية وغيرها بأساليبهم الساخرة التي لا يخفى فيها ما يخزنه وجدان الكاتب من أوجاع ومرارة رغم أنه يعبر عما يعتلج في داخله بالسخرية.

وبلغ قمة الشهرة في عصرنا الحديث الشاعر العراقي أحمد مطر بأسلوبه الساخر في شعره السياسي حتى أضحى من رواد هذه المدرسة. فجمع في دواوينه – وأشهرها اللافتات – نقد الأوضاع السياسية وأحوال البلدان العربية حتى صارت أشعاره وبالاً عليه وحروب لأجلها ورفضته الصحف. وانتهى به الأمر مهاجراً في بريطانيا. وهذا تأكيد لأن الأدب الساخر شديد الضغط على الخصوم الذين يهابونه بشكل خاص لأنه يخفض أقدارهم ويذيع بين الناس بشكل أكبر من الأدب الجاد.

ولا نقول أن الأدب الساخر ليس جاداً، ولكن بطريقته الخاصة، فإن كان يحمل خاصية الطرفة لكنه يمثل منصة تعبيرية ينطلق منها الكاتب لقصف خطوط يستهدفها، ولديه ما يلتزم به من مبادئ واضحة الملامح كما في أشعار أحمد مطر.

الجدير بالذكر أنه لم يكتف في أشعاره بنقد الساسة وحدهم، وإنما توجه بأسلوبه الساخر إلى الإعلام الذي ضيق عليه الخناق بالتهميش وسلطة الرقيب. فكتب عن جريدة «القبس» الكويتية التي كان يعمل فيها محرراً ثقافياً قصيدته «حيثيات الاستقالة»:

أيتها الصحيفة

تمسحي بذلة

وانطرحي برهبة

وانبطحي بخيفة

أما أنا..

فهذه رجلي بأم هذه الوظيفة!

ولم يكتف الكتاب بالسخرية في الشعر فقط سواء حديثاً أو قديماً – كما في الهجاء والنقائض وبعض أشعار الإخوانيات... – فالسخرية شائعة في الرواية والقصة بأنواعها والمقالات... فقبل أن تمثل مدرسة شعرية كما في حالة أحمد مطر فهي أسلوب تعبيري يلجأ إليه من يريدون أن يخففوا بعض آلام الواقع.

زياد

«ساحة الأدب الساخر»

مجلة ثقافية أدبية شهرية جامعة ■ تصدر إلكترونياً ■ العدد الرابع عشر ■ أكتوبر ٢٠٢٠م

رئيس التحرير
زياد محمد مبارك

مدير التحرير
مصعب أحمد عبد السلام شمعون

كتاب مشاركون
د. نسرين دهيلي - عبد الرازق دحنون - د. مواهب إبراهيم - د. وسام الدين محمد - عبد اللطيف شهيد - د. محمد قسم الله - عبد الله المتقي - حسن الحضري - محمد فتحي المقداد - د. كوثر اجلايلة - د. سامية عباس كرجويل - كريم الطيبي - محمد العكام - أسامة الدواح - عبداتي بوشعاب - د. فهد أولاد الهاني - يوسف الطاسي - الحسن أيت عامل - د. حاج بنيرد - سماح عادل

التصميم والاخراج الفني
عماد جعفر عطيوي

لوحة الغلاف
معتز محمد حمدان

لوحات العدد
Google

دعوة للكتابة

نتشرف بدعوة كافة الأُدباء والكتاب والنقاد للكتابة بمجلة مسارب أدبية في العدد الخامس عشر، والذي سيصدر – إن شاء الله – في الأول من نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠٢٠م.

محور العدد الخامس عشر:

«دور أدب الطفل في عصر المعلوماتية»

ندعو للمشاركة بالكتابة في موضوع المحور أعلاه كما نرحب بمشاركة الأدباء بالنصوص الإبداعية، عبر الأجناس الأدبية:

المقالات - الدراسات المُحكمة

الشعر الفصيح - الشعر الشعبي - النثر
القصص القصيرة - القصص القصيرة جداً

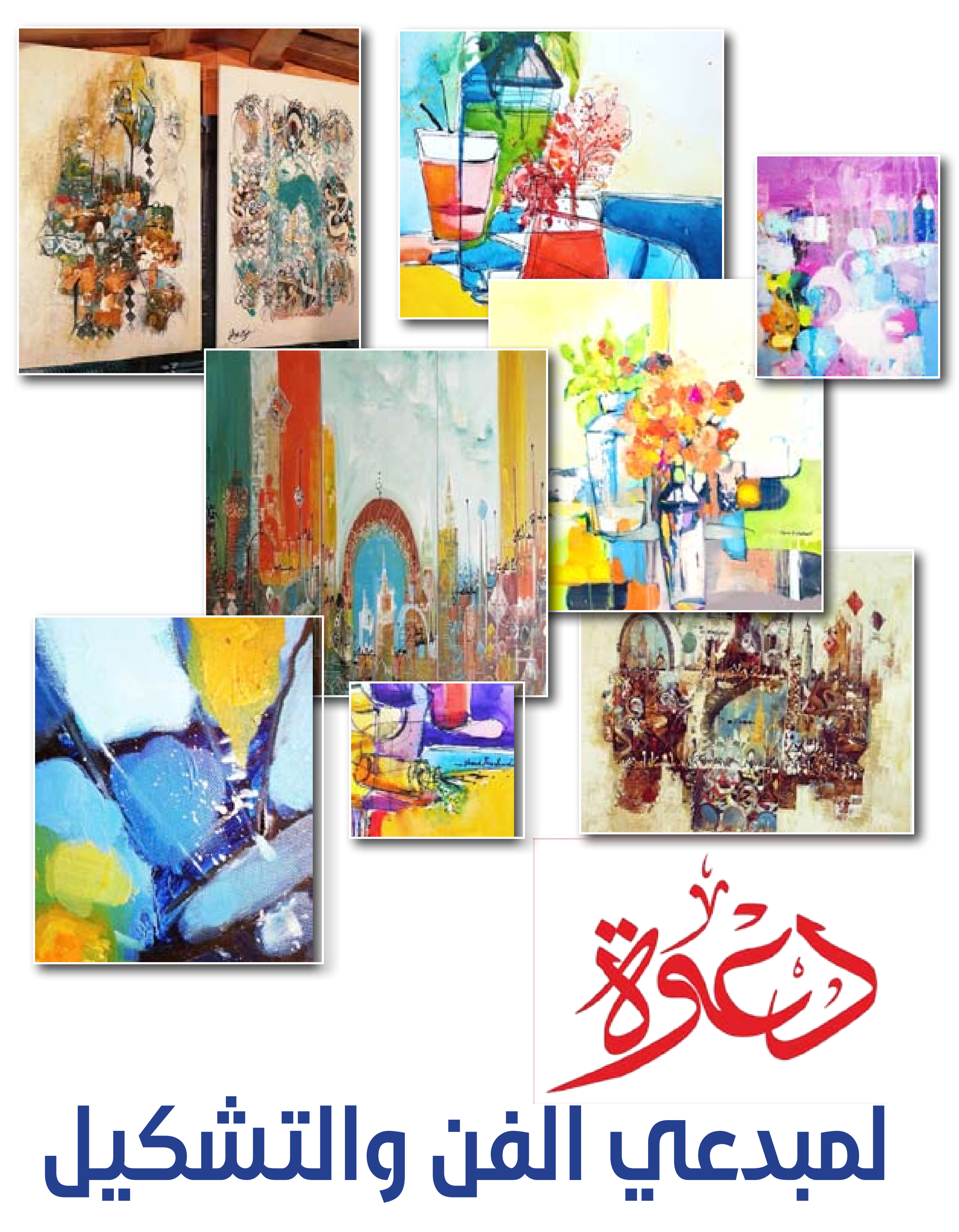
دليل التحرير بالمجلة:

١/ تُرسل المواد كحد أقصى في ١٥ أكتوبر/ تشرين الأول ٢٠٢٠م.
٢/ يجب على الكاتب إرفاق صورة شخصية مع المادة المُرسلة.
٣/ يجب ألا تتجاوز الدراسة ٣٠٠٠ كلمة، والمقالة ١٥٠٠ كلمة.
٤/ أن تكون المواد لائقة المحتوى وتراعي الأخلاق، وألا تتجاوز الخطوط الحمراء في طرحها لقضايا الأديان والدول والأعراق.
٥/ مطابقة المعايير المُتعارف عليها في الأجناس الأدبية.
٦/ الحرص على ضبط وسلامة اللغة.

تُرسل المواد للمجلة عبر البريد الإلكتروني:

masarebart2019@gmail.com

«المواد المنشورة لا تُمثل رأي إدارة المجلة، بل تُعبر عن آراء كتابها»



دعوة

لمبدعي الفن والتشكيل

ندعو الفنانين والتشكيليين ومبدعي فن الخط العربي، للمشاركة بأعمالهم الفنية لعرضها في صفحات «مجلة مسارب أدبية» ، على من يرغب في المشاركة ارسال أعماله - مصوّرة تصويراً واضحاً - عبر البريد الإلكتروني للمجلة، مع ذكر الاسم الكامل والدولة التي ينتمي إليها.

تُرسل اللوحات للمجلة عبر البريد الإلكتروني:

masarebart2019@gmail.com

حوار مجلة مسارب أدبية

مع الفنان التشكيلي السوري



حاوره زياد محمد مبارك

مجد كردية فنان تشكيلي صاحب مدرسة فريدة في التشكيل، ولد في سوريا عام ١٩٨٤ وهاجر منها بعد الحرب إلى لبنان. ينحو أسلوب كردية لخلق عالم خاص من شخصيات متخيلة يطلق عليها (العصابة) ومن ثم يرسمها في لوحاته مع عبارات أو أبيات من الشعر، لتقدم اللوحة مشهداً يقول رسالة ما. والناظر في هذه اللوحات يجد أنها رغم طابعها الذي يبدو طفولياً لكنها ذات عمق فلسفي وتحمل رؤى بعيدة الأمدية. زيّنا هذا العدد بلوحات كردية، وفي هذه الساحة نلتقي به لنعرف ما وراء عالمه التشكيلي.





• لنبدأ من أفراد العصابة، حدثنا عن الشخصيات التي تحمل رسائلك. ولماذا حصرت ريشتك في توظيف هذه الشخصيات؟

ليست الشخصيات سوى وعاء لحمل الهم الإنساني بطريقة فنية، الفيل الذي قلبه سمكة أو الوحش أو الفأر الذي لا يعرف المستحيل أو الفصاعين، ما يهمني حقاً في هذه الشخصيات هو تقاطعها مع الحالات البشرية المختلفة، ولم أحصر الريشة في هذه الشخصيات تحديداً، لكن هذه مسيرة الفن الطبيعية، وكل فنان يمر بمراحل تكثر أو تقل ويبقى الموضوع



صحيًا ما دام الفنان قادر على الإدهاش بطريقة أصيلة.

• لماذا الكلمة والريشة معاً في تشكيل مجد كردية، هل يمكننا اعتبار أن الرسم لوحده قاصر أمام المحمولات التي يستهدفها مجد كردية؟

من وجهة نظري لا أرى حدوداً بين فن وآخر، كلها مياه تضطرب في ذات البحر، ونحن في الشرق نميل للكلمة التي لها السلطة الأكبر على مشاعرنا وأهوائنا، لكن اللوحة الصامتة التي أتتنا مع الفن الأوربي جعلتنا نعتقد أن الكلمة والصورة هي موضوع غريب. وكل الفنون قاصرة مهما كانت سلطة الفنان عليها، وهذا القصور هو المحرك النفاث الذي يدفع بعجلة الفن، الحياة والإنسان أعقد وأبسط وأجمل وأقبح من أي فن من الفنون.

• عن توظيف الشعر؛ تقتبس من الشعر العربي القديم ومن الشعر الحديث ولكن تظل لوحاتك محتفظة بطابع مقارب يؤول إلى رؤيتك فنلمس بجلاء إخضاع ريشتك للكلمة لا انقيادها لها. ونسأل هل تجاوزت تقييدك للريشة بعالم خاص بالعبور إلى فضاء الشعر والكلمة بصورة أعمّ؟

محرّك أي فنان تشكيلي مهما اختلفت مذاهبه هو الصورة وربما تكوّنت في ذهنه أو استوحاها من نص أو قصيدة ما، مثلاً أغلب لوحات عصر النهضة هي تجسيد لقصص العهد القديم والجديد وللأساطير اليونانية، لكن هذا لا يعني خضوع الريشة للكلمة أو العكس.

• القضايا التي تستهدفها رسائل مجد كردية؟

لا قضية سوى الإنسان، في أي زمان أو مكان كان، هكذا لا يكون الفن عبارة عن نشرة أخبار.

• حدثنا عن المعارض التي طرحت فيها أعمالك، وعن علاقتك بجمهورك.

كل المعارض تتم عبر غاليري فن إيه بورتييه، وعبر أربع سنوات تقريباً عرضنا في دبي وعمان والمنامة والقاهرة وبرلين، وعلى أمل العرض في السودان الحبيب قريباً، أفضّل أن تبقى علاقة الجمهور مع الشخصيات والقصص واللوحات، وأفضّل أن أبقى دائماً في الكواليس. والجمهور أو كما أحب أن أسميهم أصدقاء العصابة، يعيشون القصص في حياتهم اليومية في الحزن والفرح والحب واليأس والأمل.

• هل يمكن أن تطلق عصابة جديدة، أو تنطلق مستقبلاً في اتجاه بعيد عن عصابتك الحالية. بتعبير آخر إلى أين تود الذهاب في تجريبك الفني؟

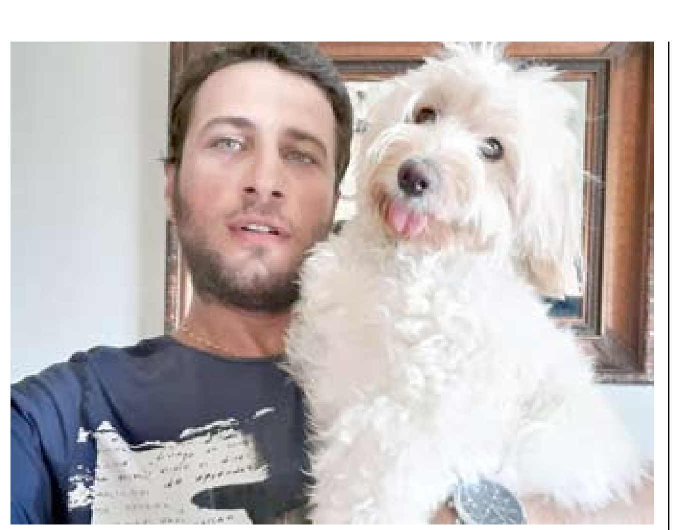
التجديد وسيلة من وسائل الفن، لكنه يصبح مشكلة إن تحول لموضة، كما الأحذية، كل سنة تنزل للأسواق موديلات جديدة، الفن يسير بمجرى هادئ وعاقل، ليكون المنتج قوي وقادر على الصمود في وجه امتحانات التاريخ، وإلى أين أود الذهاب في تجربتي، لو كنت أعرف الإجابة لما خضت التجربة، الفن بحث وليس نتائج مقررة سلفاً.

• في العادة فالمبدع الذي يبتكر تجريبه في خط خاص ومختلف بعيداً عن المحاكاة والتقليد فهو مبدع لديه هاجس يدفعه دوماً نحو الاكتشاف والتجريب مرة تلو مرة. هل تتفق أم لا؟ وعن نهجك الخاص لنعيدك إلى البداية في طور الفكرة؛ حدثنا عنها وهل توقعت لتجربتك النجاح؟

الفكرة لا تولد بشكل رومانسي يسر قلب القارئ، الموضوع كله تجارب ومحاولات وبحث بطيء وأحياناً ممل، ولم أتوقع النجاح أو الفشل فالفن فوق هذه الثنائية.

• لوحاتك لا تصنف ضمن أدب الأطفال ولكنها مناسبة لجميع الأعمار، هل تتفق؟ وهذا يقودنا إلى الرسم في أدب الطفل؛ هل لديك مشروع في هذا الاتجاه؟

للأسف لا أملك أي مشروع في أدب الأطفال، فتقسيم الفن لفئات عمرية شيء لا أستطيع التعامل معه، الفن للإنسان، الموضوع ليس بنوع الفن بل كيف نقدمه للطفل.



• حدثنا عن علاقتك بمجلات الأطفال المصورة.

لا يوجد لدي أي علاقة مع مجلات الأطفال.

• قرأنا وصفاً لكاتب يصفك بأنك فنان بقلب طفل وعقل فيلسوف. هذا وصف جميل ومعبر عنك في آن واحد. وقرأنا في إحدى لوحاتك: «أطول الرحلات وأصعبها رحلتك لداخلك».. ماذا يوجد داخل كردية، طفل، فيلسوف، فنان...؟

حين أركض نحو البحر حاملاً قصبة الصيد أشعر أني ما زلت في السادسة وحين أقف أمام اللوحة أشعر أن عمري آلاف السنين من تجارب الفنانين الذين سبقوني، أما تحديداً ماذا يوجد بداخلي؟ اللوحات والقصص التي ترونها.

وختاماً أقدّم التعازي والتضامن مع شعب السودان بالأحداث المؤلمة التي عايشها مؤخّراً وعلى أمل أن تُزاح هذه الغُمّة وتشرق شمسه في أسرع وقت.















- ما الذي تفعله تحت المطر؟
* أتشمس
- وأين الشمس؟
* خلف الغيم.
مجد كردية ٢٠



لا تعقدها.
مجد كردية ٢٠


لستُ متعباً من حملي الثقيل
لكنني متعب من الأشياء التي لا أستطيع حملها




مجد كردية ١٩





السخرية والقناع في رسالة الغفران للمعري



د. نسرين دهيلي - الجزائر

أبو العلاء أم أبو الوفاء:

إنّ من أولويات الصحب وحقوقهم علينا مبادرتهم بالرّد إذا ما اشتكوا حالهم وطلبوا نجدتهم، لكن فيلسوف المعرة أبى إلاّ أن يكرم مرسله ويغدق عليه من فائض علمه، فجاء رده ترميزاً واضحاً وتشهيراً فاضحاً، أثبت لصاحبه دهاء العالم، وحكمة الفيلسوف، وخيال الأديب، يقول المعري بعد أن شرح لفظة الفرَهود التي تعني الأسد: «وهو آنس الله الإقليم بقربه، أجل من أن يشرح له مثل ذلك، وإنّما أفرق من وقوع هذه الرسالة في يد غلام مترعرع، ليس إلى الفهم بمتسرع، فتعجم عليه اللفظة، فيظلّ معها في مثل القيد، لا يقدر على العجل ولا الرويد»() ويتفتق هذا الكلام عن سخرية واضحة فهو من جهة يذّكر «ابن القارح» بضياع الرسالة الأم() التي كانت سبباً في كتابة «ابن القارح» رسالته لـ«معري»، ومن جهة ثانية يساوي «ابن القارح» بالفتية الصغار وإلاّ كيف يعقل أن تقع الرسالة في غير يد صاحبها بل في يد طفل صغير، وهو أيضاً اتهام مضمر من ابن المعرة لصاحبه بالإهمال وضياع الأمانة. ولم يتوقف «المعري» عند هذا الحد إذ نجده يحوّل «ابن القارح» إلى شخصية رئيسية في رواية الغفران تبدو شخصية فاعلة في ظاهرها، لكنّها في حقيقة الأمر شخصية ظل سلبية إلى أقصى الحدود أو شخصية قناع تضمر نرجسية «المعري» واستعلائه، وهو «الذي كنى نفسه بها ليرمز بها إلى استعلاء نفسه بنفسه دون أن يكون الولد هو الذي يعليها أو يسمو بها»() فكيف بهذه النفس المتعالية أن تنفس عن مكبوتها إلاّ في عوالم سماوية وبميزان قوامه السخط والرضى، ومن هذا المنطلق كانت السخرية والقناع في النص ظلّين لبعضهما بعضاً.

وإذا كان هدف القناع التلميح والإشارة إلى مقدرة «المعري» وتفوقه مع حجب الذات والإشارة لما يعنيها، خاصة في مجاراة الشعراء ومحاجّتهم وتخطيئهم في أحايين كثيرة، وتسفيه بعض اللغويين الذين أخذ عنهم، فإنّ هدفه من إقحام «ابن القارح» في هذه الرحلة السماوية -كما يبدو- هو السخرية منه والتشهير به وبعادات المجتمع السيئة، ثم نقدهم بعمل فني رائع.

تبدو السخرية في غير ما موضع من الرسالة، وأكثرها في موقف الحشر؛ فـ«ابن القارح» الشيخ الجليل لم يستطع عبور الصراط إلاّ زقفونة □ يقول:« فبلوت نفسي في العبور فوجدتني لا أستمسك، فقالت الزهراء صلّى الله عليها لجارية من جواريها: يا فلانة أجيزيه، فجعلت تمارسني وأنا أتساقط عن يمين وشمال، فقلت يا هذه إن أردت سلامتي فاستعملي معي قول القائل في الدار العاجلة: ستِّ إن أعياك أمري ××× فاحمليني زقفونة (...) فتحملني وتجوز بي كالبرق»()، وربما مشهد كهذا يبعث على الضحك أكثر مما يبعث على السخرية، لكن مما يندرج فيها بصفة أكيدة -أي في السخرية- طواف الشيخ في موقف الحشر بين الناس والملائكة بحثاً عن شفيع ناظماً فيهم الأشعار؛ فهذان «رضوان وزفر»، وهذا «حمزة بن عبد المطلب»، وهذا «علي بن أبي طالب» وأبناؤه، وهذه «فاطمة الزهراء» بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم وأخوها «إبراهيم»، ولم يستطع أغلب من لجأ إليه أن ينقذه، لكن رهطاً ممن يعرفهم تجرؤوا على ذلك وكانوا واسطته عند «الزهراء» رضي الله عنها.

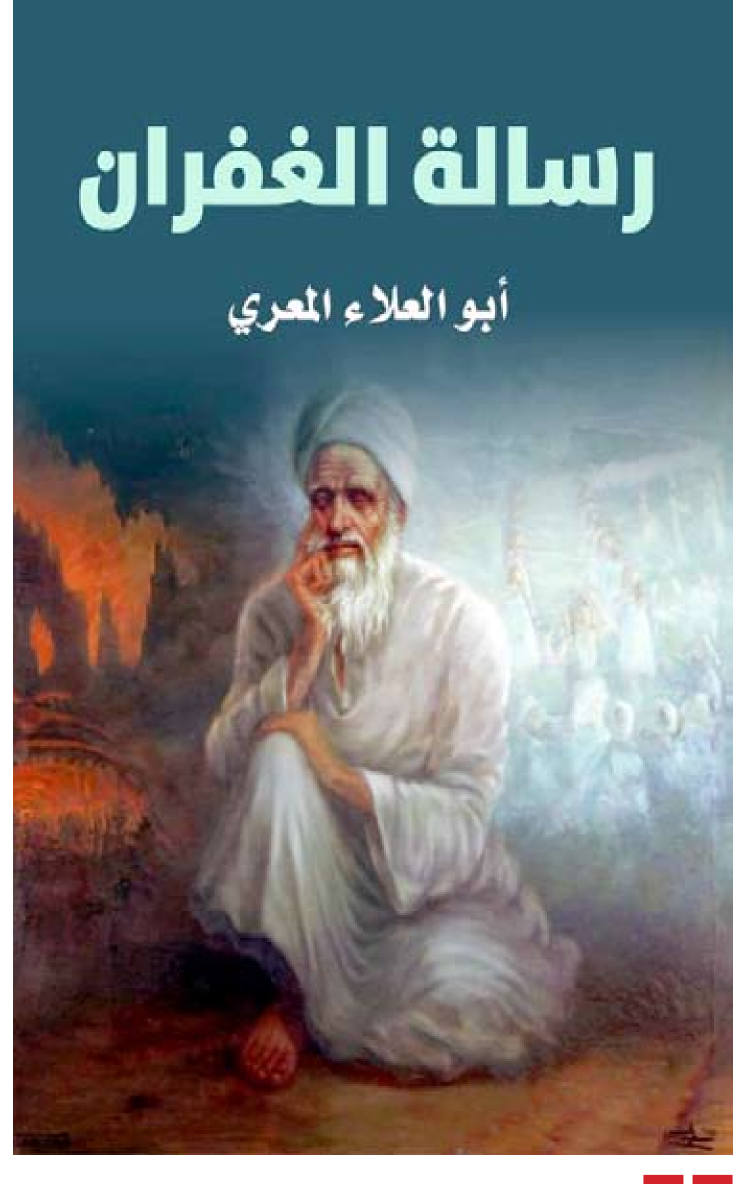
ولم ينس المعري أثناء حياكة خيوط السخرية حول شخصيته الرئيسية أن ينزع اللّب منها، فيجردها من حسّ المسؤولية أو ربما يذكرها بما وقع في الدار العاجلة، وذلك عندما تضيّع صكوك نجاتها مرتين كما أضاع «ابن القارح» رسالة «المعري»، يقول: «فسقط مني الكتاب الذي فيه ذكر التوبة فرجعت أطلبه فما وجدته»()، وهذا المشهد يقود القارئ إلى التساؤل عن حقيقة الشخصية الرئيسية، وهل هي جديرة بهذا المنصب التخييلي والنقدي على حد سواء، فإذا كان «ابن القارح» لا يملك الأهلية للحفاظ على صكيّ غفرانه، ولا يملك شخصية محترمة وسط النّاس حتى أصبح هزءً، فمن هو حقيقةً؟ وما الرابط بينه وبين الكاتب في موقعه خارج النصي، وما علاقة هذه الشخصية بالراوي باعتباره عضواً نصياً؟

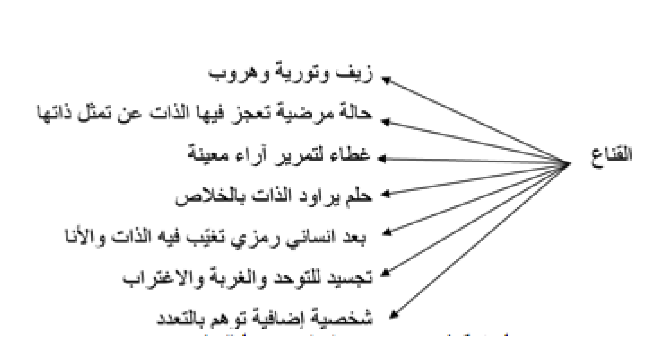
وللإجابة عن هذا السؤال نعود إلى حيثيات الزمان والمكان فندرج الرسالة في سياقها التاريخي إذ نجد هذه العناصر السردية الثلاث في تداخل مستمر مع بعضها بعضاً، مما أكسب البطل الرئيسي تذبذباً؛ فتارة يمثل شخص «ابن القارح» (خاصة في موقف الحشر)، وتارة أخرى هو محض شخصية تخييلية، وفي مرة ثالثة ما هو إلاّ «المعري» يصول ويجول (يبدو ذلك تحديداً أثناء محاجّته للشعراء واللغويين).

وإذا كنّا نميل إلى المطابقة بين الشخصية التخييلية «ابن القارح»، والشخصية الواقعية «المعري»، مع خيوط رفيعة تفصل بينهما فإنّ التفسير النقدي الوحيد هو تقنية القناع.

إنّ إسقاط تقنية القناع على النص تُلزم الدراسة بمسلمتين؛ أولهما حضور المؤلف داخل النص، وثانيهما الاستفادة من المدّ التاريخي لتغذية النص برموز ودلالات مختلفة، وكون البطل المحوري شخصية قناعاً تترجم الأبعاد النفسية للمؤلف فتفضحه، ولا يعني «تطابق الوجه والقناع كما في السيرة الذاتية، إنّ الإحالة هنا ليست سوى لعب يسمح للمؤلف بالمناورة، وتغيير مواقعه ومسافاته بإزاء ذاتيه ومعيشته، وتنويع طرائقه التعبيرية

والتواصلية تبعاً لإمكانات السنن الأدبية والجمالية وإكراهاتها، وتبعاً لضغوط الواقع الاجتماعي وضرورات التواصل»( )، أو عملاً بمبدأ كلّ ممنوع مرغوب، فلا يخفى على العام والخاص أنّ صاحب اللزوميات الشعرية ذو لزوميات حياتية، ومما تثبته سيرته الذاتية امتناعه عن لذة الحياة، وترويضه للجانب الحيواني فيه خاصة ما يتعلق بالأكل والنساء حيث «يُجمع المؤرخون على أنّه انقطع عن أكل اللحوم واقتصر على النبات، ذاهباً مذهب البراهمة الذين لا يأكلون اللحم لكي لا يذبحوا الحيوان ففيه تعذيب له»( ) وما دفعنا إلى هذا الاستنتاج هو ما حوته الرسالة من اشتهاء الشيخ للإوز المطبوخ، أو لحور عين يختلي بهن فرادى وجماعات، وإذا كان معتقده في الدنيا ينافي ذلك، فإنّ عالم الإبداع والخيال هو المتنفس الحقيقي ففيه لا ضرر ولا ضرار، ولا حرج من عقد المجالس والمآدب التي يطوف عليها الولدان المخلدون بصنوف اللحم كالـ «العماريس وهي الجداء، وضروب الطير التي جرت العادة بأكلها، كالأبجاج العكارم، وجوازل الطواويس، والسمين من دجاج الرحمة، وفراريج الخلد »( ) أو قد يشتهي الإوز المشوي وغيرها من صنوف اللحم التي يمكن أن يعتمدها الدارس لتأليف قاموس المشويات في أحد المطاعم، مع شرط أن لا يطلب زبائنها العدس وأصناف الخضار التي دأب الشيخ استهلاكها في الدار العاجلة، ومن خلال هذا المعطى النصي نستطيع أن ننفي مجانية حضور اللحوم في الرسالة ونفتح باب التأويل، فنضمها داخل إطار المكبوت النفسي وتفريغه الأدبي. ويسمح كذلك «بالتوغل في أعماق الشخوص استجلاءً لحالات الحبوط والقلق والتوتر والاغتراب، التي تتجاذبها وتطبع مواقفها وسلوكاتها ورؤيتها للعالم»( ) أو حتى نقده بطريقة ساخرة – كما هو الحال هنا – وإذا كان القناع غطاء يتزين به صاحبه «بغية التماهي مع من يمثله القناع واكتساب خصائصه الفاعلة، والقناع بذلك تجسيد لمرجعية يتوخى القناع اظهارها»( ) أو اخفاءها، فإنّه لا يعدو هنا فضحاً للمسكوت عنه وتعرية للمضمر النفسي النصي، وبذلك عمل القناع على تلاشي الحدود النوعية بين الشخصية ومؤلفها مع أنّ النص يوهمنا خلاف ذلك، وللشخصية القناع عدة حالات تطلب لأجلها يوضحها الشكل الآتي:





الشكل (٢) دلالات القناع

فالقناع «محاولة لخلق موقف درامي بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم، ولكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع تضع هذه الدرامية في أبسط حالاتها كما أنّ حضور الأصل باستمرار من وراء الستار يقلل التنوع في الأقنعة»( ) بل ربما يعدم هذا التنوع، ويدخل القارئ في صميم لعبة السارد، فيوهمه تعدد الشخوص على حين هي مجرد أطياف مشهود لها تاريخياً –من الذيوع والشهرة بمكان– استحضرت لإبراز براعة المؤلف وقوة حفيظته. ويتوافق هذا الطرح مع كثير من الآراء التي ترى تداخلاً بين الشخصية

شبه التخييلية «ابن القارح» بطل «رواية الغفران»، مع الشخصية الواقعية «المعري»، وأنّ هدف فيلسوف المعرة هو السخرية منه وهي حقيقة يستجليها النص بوضوح، لكن في نفس الوقت لا يقف عندها كحد أقصى.

إنّ حضور القناع يعتمد «وبشكل أساسي على الأنا من حيث علاقته بذاته، فالـ (أنا) وفي ضوء كشوفات علم النفس لم يعد جوهراً روحياً بسيطاً ومطلقاً بل هو عند فرويد أنا ظاهر، واع لذاته، وأنا باطن غير واع لذاته، إنّه أنا مزدوج»( )، ومن هذه الزاوية يمكن أن نفسر الحدث النصي غير المتنامي، والحشد الاسمي داخل النص الذي أنشأ حواراً وهمياً استعرض من خلاله «المعري» سعة معارفه اللغوية والشعرية وكأنه في مسابقة إثبات جدارة.

كما أنّ هذا البعد النفسي يمكن أن يفسر التناقض الظاهري للدراسة، حيث تم التسليم بداية بالسخرية من شخص «ابن القارح»، ثم جاء القناع ليثبت حضور «المعري» في النص بنفسه المستعلية ولا يعقل لنفس مثلها أن تسخر من ذاتها وبالتالي يصبح الجمع بين السخرية والقناع وفق معطى نصي واحد ضرب من التناقض، لكن هذا التناقض يتلاشى إذا استغورنا في السخرية؛ فـ«المعري» جرد «ابن القارح» من أخصّ خصوصياته وحرمه من انسانيته ومن أهليته العقلية للتحكم بمسار الأحداث وذلك عندما جعل منه ظلاً لسيده «المعري» يطوف حول الشعراء ناطقاً بلسانه يمتلك من قوة التعبير ما يمكنه من الإنابة عن المعري فيحلّ أحدهما في الآخر.

وقد نجد تخريجاً آخر من خلال نظريات علم النفس وفي هذه الحالة نقول أنّ الأنا الواعي لـ«لمعري» هو الذي يتلاعب بـ«ابن القارح» وجعله يروح ذات اليمين وذات الشمال، وأناه غير الواعي هو الذي فضح بواطن الذات وغذى استيهاماتها، ويتضخم هذا الأنا أكثر عندما يتعلق الأمر بالمقدرة العلائية اللغوية والشعرية، حيث يباري الشيخ أرباب البيان وأساطين الفصاحة من الشعراء المحتج بشعرهم، ثم يعلن الغلبة لنفسه، وحسب رأينا ما كان «المعري» ليثبت لـ«ابن القارح» الغلبة لو لم يكن يمثله «إننا إذن بصدد تطابق مرجعي واختلاف اسمي يطرح وجوده المتنافر أكثر من سؤال»( ) ويثير شغف القارئ، وإلاّ فهو غير جدير بالقراءة ويحق لنا أن نقتدي بالشيخ في أفعاله مع الشعراء « فإذا لم يجد عنده طائلاً تركه»( ).

إنّ كون القناع تورية وغطاء أكسبت الشخصية «ابن القارح» بعداً مشتركاً جُمعَ فيه الواقعي بالتخييلي وبالتالي أحيطت بسياج العزلة داخل مسرح مكتظ بأسماء شخوص -إن صحّ ربط النص بالمسرح كما يذهب إلى ذلك «أحمد السماوي»( )- في طابور طويل حاملة أوراق الثبوتية ممثلة في أشعارها أو رصيدها اللغوي الذي ستنافس به «أبو العلاء» الكامن في تحت عباءة الشخصية الرئيسية والمتدثر بشخصية «ابن القارح» كما على هذه الشخوص أن تتسلح بصك غفرانها لأنها ستجيب على السؤال الإجباري «بم غفر لك».

وإذا استطلعنا عمل «المعري» من مقاعد الجمهور وجدناه لاعباً ماهراً يُحكم قبضته على خيوط الدمى ويتلاعب بها كيفما شاء، في سبيل أن يؤنس صديقه «ابن القارح»، فيخلق له حوارات متعددة تمحو وحشته، مع شخصيات وهمية هي في حقيقتها ظلال لشخصيات حقيقية في تاريخ الأدب واللغة، وأثناء ذلك يجعل منه أضحوكة وأعجوبة في ذات الحين، فـ«ابن القارح» يهذي بما لا علم له به، وتلك الدمى تحمل أسماء أكبر منها، إذ تعجز عن مجاراة هذا الفحل فتدعي النسيان تارة «لاسيما وقد شاع النسيان في أهل أدب الجنّة»( ) طبعاً والشيخ أكبر من هذه القاعدة، أو تُعرِض عن الشعر تارة أخرى بدعوى الاشتغال بنعيم الجنّة، ولسان الحال يقول « لقد ذهلت عن كلّ ميم ودال، وشغلت بملاعبة حور خدال»( )، أما الشيخ فيشغله بل يؤرقه حال الشعر واللغة والشعر المحتج به في اللغة، ظل تضنيه اللغة وتؤرقه القوافي يستقصى الأولى من لغويّ إلى آخر، ويقتفى الثانية من شاعر إلى آخر، وهو في ذلك ابن عصره وذوقه وعلمائه، خاصة في مفهومه للقريض إذ يَعدُّ أعلاه المصقول المنسوج وفق البحور الشريفة، وأدناه الرجز وأصحابه، لذلك جاءت جنة الرّجاز على مستوى شعرهم قصيرة، ومن خلال هذه التضحيات الجسيمة براحته في الجنّة يثبت التفوق لنفسه.

إنّ ظاهر النص ينبئ امتلاءه بكثير من الشعراء والأدباء واللغويين، على حين ينفي باطنه حضور ملامح دالة على تلك الشخوص -نستثني من ذلك الأشعار التي صحّ نسبها لأصحابه-، وهنا يتجلى السبب الحقيقي وراء حضورها – الذي سبق تقريره – إذ لا تعدو «لعبة يتوسل بها [المعري] إلى إبراز سعة المعارف»( ) كيف لا وهو العالم بأشعار الجن( ) والإنس، القريض والرجز، حتى الحيّات يفهم عنها ويتبادل معها المعارف الشعرية والنقدية ( ).

إذاً إنّ الدارس أمام نص ملغم يخلق فواصلاً وتداخلاً بين ثنائيات عدة (الظاهر والباطن)، (التخييلي والحقيقي)، (الكائن بالفعل والكائن بالقوة)؛ «فكثرة الشخصيات في الظاهر تخفي قلتها في الباطن، وامتداد الخطاب في الظاهر يخفي ضمور الخبر في الباطن، وأسلوب الجد في الظاهر يخفي نزوعاً إلى الهزل في الباطن، ولعل جمالية رسالة الغفران تكمن في أنّ عناصرها الدنيا تخدم أهدافها البعيدة، وأنّ النص لا يصرح بل يكتفي بالإلماع»( ) والأكثر من ذلك أنّه يمارس التخييلي من خلال الواقعي، ويقلب الواقعي إلى ما ورائي تلميحي يفضح وينقد الواقعي، وإذا نظرنا إلى القاموس الاسمي داخل الرسالة في علاقته بالشخصية الرئيسية «ابن القارح» وجدنا تعالياً للذات الشاعرة التي تباري النوابغ من الأدباء وتُفْحِمُهُمْ، بل وتضعهم موضع التلاميذ أمام معلمهم الأصغر «ابن القارح»، الذي لا يعدو تلميذاً للمعلم الأكبر «المعري»، وهذا ما يبرر وجود كثير من الاستطرادات التفسيرية التي تخاطب مباشرة «ابن القارح» على لسان السارد «الراوي المتماهي هنا والمعري يُحَدّث ابن القارح ويجعل منه مروياً له، ولكنه لا يريد أن يعلمه بشيء (...) وإنّما يريد أن يظهر معرفته هو وسعة اطلاعه، وهذا ما يدفعه إلى انتقاء مفردات غير متداولة حتى يتسنى له أن يفسرها، وهذا الاستطراد التفسيري يتخذ أحياناً وظيفة تعليمية صريحة»( )، وفي حالة كهذه تُكشف الأقنعة ويتدخل «المعري» بوضوح مؤسساً لسارد خارجي يخط مسار السارد الداخلي الذي يتولى الطواف بالشيخ «ابن القارح» والتعريف بالشخصيات ولا ننسى الدعاء للشيخ في كلّ وقت وحين.

وإذا كنا نعتبر «ابن القارح» قناعاً لـ«لمعري» وهذا يصدق في مواضع ويغيب في أخرى حسب حاجة السارد، فإننا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا أنّ «المعري» «لا يقول ما يريد قوله، وإنما يريد [حثّ] قارئه على أن يستنبط حقيقة القول المقنّعة» ( ) وهذا ما يجعل خطاب الرسالة ككل خطاباً مقنّعاً، يبوح بغير ما يضمر ويغيّب إلى حد كبير ملامح الشخصية التخييلية لصالح الشخصية الحقيقية «المعري»، ومتلقيها المطلق القارئ.

إن «ابن القارح» في صولاته وجولاته داخل الرسالة لم يستطع اكتساب ملامح تعيينية تجعل منه فاعلاً أو عاملاً أو على أقصى تقدير شخصية من ورق تقوم بما هو منوط بها على المستوى السردي، فهذا الرجل «وإن بدا مقدّماً ليس سوى صنيعة في يد المعري يحركه من وراء حجاب»( )،



وتبعاً لذلك يعد مصطلح شخصية فضفاضاً عليه مقارنة بمصطلح قناع.
إشكال آخر نروم الإجابة عليه نعني بذلك السخرية في النص هل هي غاية أم هي وسيلة؟

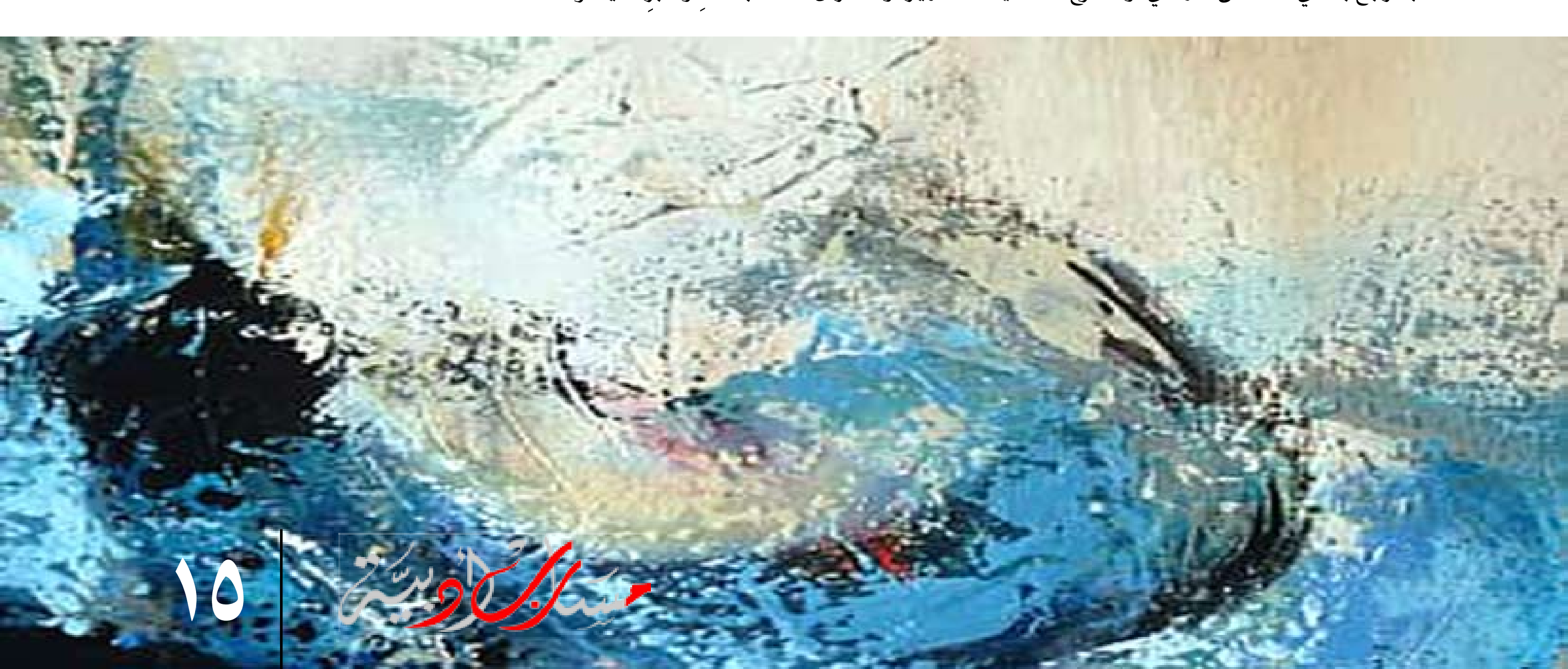
لقد أجمعت آراء نقدية كثيرة على وجود السخرية في رواية الغفران، لكن الأكيد الذي لا مراء فيه هو إعراضنا عن الضحك الذي هو من متطلبات السخرية، أو على الأقل تعطي انطباعاً به فـ «تثير السخرية بالكلام وطريقة تركيبه ضحكاً أو ابتساماً»() وتكاد لا تبدو السخرية إلاّ بهذا الفعل، لكن «المعري» خالف ذلك عندما امتح من الجدّ سخريته ومن العقل أدواته حتى أصبح النص ملغماً بسخرية تفوق الأدب الساخر فأعاز النص وقارئه إلى «قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر»()، وتطلب تبئيراً قوياً على الشخصية المراد السخرية منها وقد تأتى ذلك لـ«المعري» عن طريق الشخصية المتحولة «ابن القارح» .

نعود ونقول إنّ الضحك ليس شرطاً ملازماً للسخرية إذ كثيراً ما تحملنا أهواء الدنيا وتقلباتها إلى مفارقات ساخرة تلخصها العبارة المتداولة «يا لسخرية الأقدار»، وربما ينطبق هذا إلى حدّ كبير على المضمر النصي، لكن الأكيد أنّ شيخ المعرة قد تجاوز السخرية كغاية في ذاتها إليها كوسيلة تمكنه من ممارسة طقوسه الأدبية والنقدية على حد سواء ومردّ ذلك حسب رأيّنا راجع إلى أمور ثلاثة: أولها روح الرفض العالية عند «المعري» والتي أعلنت نقمتها على كل شيء، أما ثانيها فما اصطلح عليه «محمد مندور» بـ«روح العبث» كبديل لمصطلح السخرية، علمًا أنّ روح العبث هذه نتاج عن إحساس عميق بالسخرية، يقول «محمد مندور» «من الواضح أنّ ما نسميه سخرية أبي العلاء ليست شيئاً من كلّ هذا، وإنّما هي عبث يأس، عبث رجل استوى عنده كلّ شيء، لأنّه لا يؤمن بغير ألمه»()، وروح العبث حسبه هي «استعداد طبيعي في نفس ضائقة لا تصدف عن أن تعرف كل ما ترى وأن تقول كل ما تعرف، أي أنّه على حد قول «ديهامل» حيلة نفسية نتخذها للعبارة عن كل ما نريد أن نعبر عنه في خفر وتحفظ»()، فهل يعوز المعري خفر أو تحفظ؟ وسواء كانت سخرية أو روح عبث فالأكيد لدينا أن «المعري» ذو جرأة ليس لها نظير وهذا ما يقودنا إلى الأمر الثالث المتمثل في شدة حساسية «المعري» وحسّ المسؤولية لديه اتجاه مجتمع تردت أوضاعه.

حقيقة أخرى يقرها مصطلح السخرية وذلك عندما تحرص على علاقتها بالمرجع لأنّها لا تعتبر سخرية إلاّ في وجود معيار أو مقياس تقاس بالنسبة إليه فنعلم أنها سخرية، لكن «المعري» قطع حبال الربط وأوصال العلاقة بالمرجع بتعالي نصه عن الأرضي، وخضوع شخصياته للتطهير أو الغفران وخلافا لجميع شخوصه جعل «ابن القارح» يتمثل السخرية بجميع أبعادها خاصة في «موقف الحشر».

وفي هذا الخصوص يمكن أن نرى في عقيدة الغفران التي وظفها «المعري» رافداً آخر للسخرية الاجتماعية التي مارسها صاحب النص، رغم علمه المطلق أنّ هذه العقيدة لا تمس فقط الشعراء واللغويين، فكثير من العامة إن لم يكن أغلبهم يصول ويجول في المنكرات ثم يبنون آمالاً ضخمة على المغفرة الربانية بدعوى أنّ الله غفور رحيم، ومبرر ذلك عندنا هو حرص «المعري» على رهطه -باعتباره واحداً من الشعراء- فخصص لهم جنّة تأويهم، أو ربما لعلمه أنّ أواخر سورة الشعراء قد سبقت إليهم فأصبحوا في حاجة ماسة إلى الغفران وكون الشعراء في حاجة إلى اللغويين حتى تسبك قصائدهم أحسن سبك، وحاجة اللغويين إلى التأصيل والاستشهاد والاحتجاج لفصيح اللغة من أشعار هؤلاء ضم بعضهم إلى بعض داخل خانة واحدة وعقيدة واحدة هي «عقيدة الغفران».

ولعل هذه هي اختلاجات صاحب «رسالة الغفران»، فهل هي حقاً «رسالة غفران» أم هي رسالة ذنب ونكران يبغي التطهر منه؟، ومن كان بهذا الحسّ المرهف لا يرضى إلاّ بالسماء مسرحاً لأحداثه، يسكنها من شاء من شعراء ولغويين أشباهه، وكأننا بابن المعرة الفيلسوف قد خاف على ابن المعرة الشاعر فبنى له مدينة فاضلة في السماوات العلا، وإن كنّا في بداية الدراسة قد رأينا تشابه بين هذا العمل الفنّي الرائد والجميل وبين فنّ الراوية -على ما في هذه المقولة من تحفظ-، فقد يرى بعض النقاد تشابها لها بفنّ المقامة وذلك في «الحوار القصصي، وطبيعة مجالس الشراب، ورحلات الصيد، والتحلية بالشعر، وشخصية صاحب الحديث التي تقابلها في المقامات شخصية عيسى بن هشام عند الهمذاني، والحارث بن همام عند الحريري»() وربما يجمعها بها أيضاً أغراضها التعليمية واحتفاؤها بالسجع وغير ذلك، وربما هذا التصنيف أقرب نظراً للشائع في عصر المؤلف، لكنّ الأكيد أنّ الجزء الأول من رسالة الغفران يجمع «خصائص أبي العلاء المعري الأسلوبية الحسّية والسخرية الحقيقية أو التهكم الملغز، وخصائص التفكير العلائي المتميّز بالعمق وبعد الإشارة إلى جانب تنوع الثقافة لديه وتعدد مصادرها وغزارة المعلومات الأدبية التي تختزنها حافظته العجيبة»()، ولا يعيبه أبداً ما اتهم به من تحذلق لفظي وسخرية لاذعة()، أو حاجة قارئه إلى قاموس يذلل له شروح ألفاظ الرسالة، لأننا و«المعري» لا نريد أن يكون الأدب مروحة للكسالى، فمن هو «المعري» إذا لم يكن لفظه مستعصٍ بقوةِ وعلمِ الشاعر، ومعانيه مثقلة بحكمةِ وتدبرِ الفيلسوف.



السخرية في رسالة الغفران



عبد الرزاق دحنون - سوريا

من يقرأ رسالة الغفران لفيلسوف معرة النعمان، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، المكنى بأبي العلاء المعري، ويريد أن يدرس ما جاء فيها من تأليف أفكار غريبة عجيبة، ويفقه معانيها، ويفهم مقاصدها، احتاج أن يلم بحياة فيلسوف المعرة في شباب وكهولته، فيحسن درس حياته، ويعرف تفاصيل تلك الأيام التي عاش فيها، فإذا لم يوفق إلى ذلك مرت به رسالة الغفران وهو يظنها من أقوم كتب الدين على حد تعبير طه حسين.

اجتمعت في فيلسوف المعرة المقومات النموذجية لمفكر حر، ألمّ بفكر العرب وثقافتهم، واستمدّ من تلك الثقافة رموزها الفلسفية، فأنضجها في أتون العقل، وصنع منها مشروعاً حضارياً عملاقاً نستطيع القول بأنه ما زال حياً إلى يومنا هذا. وهو بهذا القيد المعبّر الأمثل عن منحى التنوير في الإسلام. وبفضل طه حسين وعائشة عبد الرحمن -بنت الشاطئ- عاد فيلسوف المعرة رمزاً من رموز الاستنارة وحرية الفكر وشجاعة العقل في العصر الحديث. تنصب في فيلسوف المعرة خلاصات حضارة عملاقة، كان هو جزءاً متميزاً منها، وعنصر تمرد أساسي ضدها؛ فهو نتاجها، الذي توجت فيه حتى بلغت النقطة الحرجة التي تؤذن بالانعطاف في مجراها الرئيسي لكي تستحيل إلى شيء آخر ينفيها في مجرى جديد، تنحل فيه تناقضاتها المدمرة لتبني كياناً آخر ينطلق منها دون أن يتعثر بأشلائها. ولعلها لو استجابت له حين بلغت الذروة لما سقطت شهيدة العجز عن التفتح والتجدد والديمومة. لقد استطاع بفكره الفلسفي المبثوث في مؤلفاته تجاوز زمانه ومكانه ليكون حاضراً في أي مسعى منشود لفيلسوف حرّ يريد أن يوحد بين الذات والنص لتوطيد سلطته الثقافية والفكرية.

سلك فيلسوف المعرة في هذه الرسالة مسلكاً خفيّاً أو قل استعمل في تأليفها فناً من الخيال يعجز الكثير من البشر عن الإتيان بمثله. ولا يشك طه حسين في أن علياً أبا منصور بن القارح الذي كُتِبَتْ إليه الرسالة رداً على رسالته التي وصلت إلى فيلسوف المعرة، كان مُعاقراً للخمر، متهالكاً عليها، حتى ألح عليه فيلسوف المعرة في أن يتوب ويترك معاقرة الخمر.

وقد كان فيلسوف المعرة من دعاة ترك شرب الخمور لأسباب لا تخفى على الرجل الحكيم. لم يحدثنا التاريخ أن فيلسوف المعرة شرب خمراً أو نبيذاً، ولا شهد مجلساً تدار فيه كؤوس الخمر، ولا دعا إلى شربها، ولا حدثته نفسه بشربها، وإنما كان يمقتها مقتاً شديداً، وجعل شربها امراً عظيماً. والسبب في ذلك أن شاربها يشترى نشوتها بعقله. والعقل عند فيلسوف معرة النعمان أفضل الأعوان والأنصار في حياة المرء. وله كتاب مفقود سماه «خماسية الراح» في ذم الخمرة، بناه على حروف المعجم، فذكر لكل حرف خمس سجعات مضمومات، وخمس سجعات مفتوحات، وخمس سجعات مكسورات، وخمس سجعات موقوفات، ومقداره عشر كراريس. وهذه من سنن المثقفين الكونيين الذين يريدون راحة الخلق. وكلنا يعلم موقف أديب روسيا الأعظم ليف تولستوي من الخمر، فقد كتب مسرحية شهيرة: من صنع الخمر. كانت بذور فكرتها منثورة في أحد قصصه واسمها مكيدة الشيطان. ونحن هنا في هذه المقام من المقال نريد أن ندرس الظرف والسخرية التي اشتمل عليها أسلوب هذه الرسالة البديعة. ويكفيك أن تنظر في خلاصة القصة التي ساقها فيلسوف المعرة عن الكيفية التي أمعن علي بن القارح في ولوج الجنة، فتعلم مقدار الظرف والتهكم والسخرية في رسالة الغفران. وهذه العينة المستلّة من رسالة الغفران نعرضها على القارئ ليدرك بصورة جلية ما في هذه الرسالة من فن عظيم:

قام هذا الأديب الحلبي من قبره يوم البعث، فلبث أمداً طويلاً حتى أعياه الحر والظمأ، وهو واثق بدخول الجنة، لأن معه صك الغفران، فلم يفهم معنى هذا الانتظار، ففكر في أن يخدع سدنة الجنة بما كان يخدع به الناس في الدنيا من الشعر، فأنشأ القصائد الطوال في مدح السادن رضوان، وأنشده إياها، فلم يفهم منها شيئاً، لأن رضوان لا يحسن اللغة العربية. فسأله: ما بالك لم تحفل بقصائدي، وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا؟ ثم كان بينهما حوار الطرشان يأس فيها علي بن القارح من رضوان، فانتقل إلى سادن آخر يقال له زفر، وأعاد معه القصة، ولكن الخازن كان لبيباً، فنبهه إلى أن يتشفع بالنبي -صلى الله عليه وسلم- في أمره إذا رغب بدخول الجنة. فاجتهد حتى وصل إلى حمزة، فتوسل به إلى علي -كرّم الله وجهه- ولكن علي بن القارح كان قد فقد كتاب الغفران أثناء فضه النزاع بين شيخه أبو علي الفارسي وبين طائفة من شعراء البادية. ولكن





علياً -كرّم الله وجهه- هون عليه الأمر، وطلب منه شاهداً على الغفران، فاستشهد بقاض من قضاة حلب وقبل شهادته، ولكنه يئس من دخول الجنة قبل الحساب، فلم ير إلا الحيلة. فذهب إلى شباب من بني هاشم، فقال: لقد ألفت في الدنيا كتباً كثيرة كنت أفتتحها وأختمها بالصلاة على النبي -صلى الله عليه وسلم- وعترته، فحقت لي عليكم حرمة، ولي إليكم حاجة قالوا: ما هي؟ قال: إذا خرجت أمكم الزهراء من الجنة لزيارة أبيها، فتوسلوا بها إليه في أن يأذن بدخول الجنة، فقبلوا منه، ثم نادى مناد: يا أهل الموقف غضوا أبصاركم حتى تمر الزهراء. ومرت فاطمة، فسلمت على أبنائها، ورغبوا إليها في أمر صاحبهم فقبلت. وأشارت إليه أن يتبعها فتعلق بركاب إبراهيم ابن النبي -صلى الله عليه وسلم- ولم تكن خيلهم تمشي على الأرض لكثرة الزحام، وإنما كانت تطير في الهواء. وصلوا إلى النبي -صلى الله عليه وسلم- وشفع فيه، وعاد مع فاطمة وإخوتها ليدخل الجنة، فلما بلغ الصراط لم يستطع أن يتقدم عليه قيد أصبع، فبعثت إليه الزهراء جارية تعينه، فأخذت الجارية كلما أسندته من ناحية مال من الأخرى حتى أعياه ذلك وأعياها، فقال لها: يا هذه إن أردت سلامتي فاستعملي معي قول القائل في الدار العاجلة:

ست إن أعياك أمري فاحمليني زقفونة

فقالت: ما زقفونة؟ قال: أن يطرح الإنسان يديه على كتف الآخر ويمسك يديه ويحمله وبطنه إلى ظهره. أما سمعت قول الجحجلول من أهل كفر طاب:

صلحت حالتي إلى الخلف حتى صرت أمشي إلى الورا زقفونة

فقالت: ما سمعت بزقفونة ولا الجحجلول ولا كفر طاب إلا الساعة، فحملته وعبرت الصراط كالبرق الخاطف. فلما جاز قالت الزهراء: قد وهبنا لك هذه الجارية فخذها كي تخدمك في الجنان. فلما صار إلى باب الجنة قال له رضوان: هل معك جواز مرور؟ فقال: لا. فقال: لا سبيل للدخول إلا به، فحار في أمره، فنظر وإذ على باب الجنة من الداخل شجر صفصاف فقال لرضوان: أعطني ورقة من هذه الصفصافة حتى أرجع إلى الموقف فآخذ عليها جوازاً. فقال رضوان: لا أخرج شيئاً من الجنة إلا بإذن من العلي الأعلى. فلما ضجر من هذا الموقف الصعب قال: إنا لله وإنا إليه راجعون، لو أن للأمير أبي المرجى خازناً مثلك ما وصلت أنا ولا غيري إلى درهم من خزانته. والتفت إبراهيم فرآه وقد تخلف عنه فرجع إليه فجذبه جذبة حصله بها في الجنة.

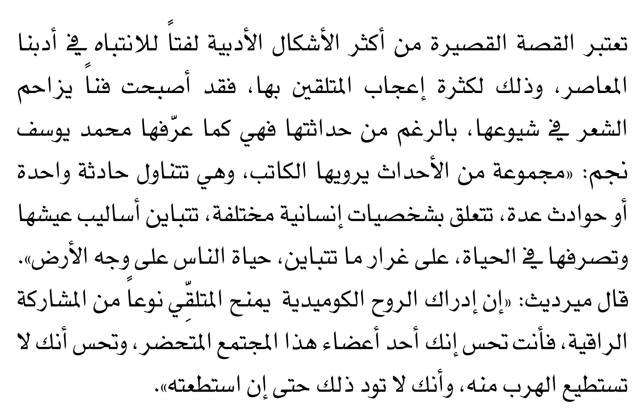
هذه المشهد العجائبي المُدهش يبين مقدار ما تشمل عليه رسالة الغفران من الظرف والسخرية الخفيّة. ويمكن القول لم يخترع فيلسوف المعرة في هذه الرسالة شيئاً كثيراً من عنده، وإنما وردت أقاصيص الوعاظ والرواة وأهل الحديث والتفسير بأكثر مما ورد في رسالة الغفران. وأنظر إلى الخيال الجامح عند فيلسوف المعرة فإن ابن القارح في أحد مجالسه كلما تمنى لقاء أحد من أهل الجنة نظر فإذا هو بين يديه في الحال، فلم يكن بين سكان الجنة وأثلثها وفاكهتها وأغراضها في ذلك فرق. وحين وقع الخلاف والمهاترة بين أهل الجنة وكاد يقع العراك بين ابن القارح وبين شاعر الرجز رؤبة لولا أن تدخل في ذلك والد رؤبة الذي يسمى العجّاج، وفض هذا الاشتباك. ولقد مر ابن القارح بمدائن الجن في الفردوس فزارهم وسمع من أشعارهم فإذا هذه الأشعار بلغت من غرابة اللفظ والأسلوب مبلغاً يخيل إلى سامعها أنه كلام الجن حقاً مع أن فيلسوف المعرة هو صاحب هذه الأشعار.

«السخرية في القصة القصيرة السودانية»..

قصص بشرى الفاضل أنموذجاً



د. مواهب إبراهيم محمد أحمد - السودان



تعتبر القصة القصيرة من أكثر الأشكال الأدبية لفتاً للانتباه في أدبنا المعاصر، وذلك لكثرة إعجاب المتلقين بها، فقد أصبحت فناً يزاحم الشعر في شيوعها، بالرغم من حداثتها فهي كما عرّفها محمد يوسف نجم: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين، حياة الناس على وجه الأرض».

قال ميرديث: «إن إدراك الروح الكوميدية يمنح المتلقِّي نوعاً من المشاركة الراقية، فأنت تحس إنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر، وتحس أنك لا تستطيع الهرب منه، وأنك لا تود ذلك حتى إن استطعته».

والقصة القصيرة هي «فن يجمع من كل الفنون ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه، وفيها من الرواية الحدث والشخوص، وفيها من المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة، وفيها من المقال منطقية السرد ودقته، وهي بذلك تأخذ من كل أدق وأجمل ما فيه، تقدم لنا إمتاعاً فنياً راقياً، يضعها في مصاف فنون الكتابة التي ازدهرت في القرن الاخير»، وفيها يجد الكاتب فضاءً متسعاً للتعبير عمّا يجيش بخاطره، حيث يجد فيها المتلقي متنفساً يحاكي ميوله الأدبي، ولاستطاعتها بصورها المختلفة وتكتيكاتها المترابطة والمتنوعة تمثيل الحياة ووصفها في شتى وجوهها. كونها إبداع يرتبط بالمجتمع دون عقبات وهي من أروع الفنون الحديثة التي أنتجتها قريحة المبدع. فهو من خلالها يستطيع أن يبدع ويطرح ما تنطوي عليه همومه، ويستطيع رصد نبضات الحياة في مجتمعه معبراً عن آماله وآلامه، من خلال انصهاره مع الواقع الذي يعيشه، فيخرج فناً راقياً لمتلقيه بعيداً عنهم. وقد نالت هذه المكانة كذلك لاستطاعتها بصورها المختلفة وتكنيكاتها المترابطة والمتنوعة تمثيل الحياة ووصفها في شتى وجوهها، كونها إبداع يرتبط بالمجتمع دون عقبات.

جاءت هذه الدراسة الموسومة بأدب السخرية في القصة القصيرة السودانية قصص بشرى الفاضل أنموذجاً من عمق المجتمع السوداني، حيث استطاع القاص بشرى الفاضل رفد المكتبة السودانية بمجموعات قصصية متنوعة تحكي عن الواقع والمجتمع السوداني بصورة ساخرة.

والقصة القصيرة في السودان بصفة خاصة ظهرت كفن أدبي راق في المشهد السردي عند الثلاثينات حيث بدأت ساذجة واقعية ورومانسية، حتى ظهرت قصص معاوية محمد نور التي اخترقت كل سياقات الثلاثين وكانت فتحاً جديداً سابقاً لأوانه على المستوى المحلى والعربي، إلى أن نضجت واستوى عودها في الخمسينات حيث شهدت كتابات الطيب صالح، ومن أول قصصه «نخلة على الجدول» وكذلك شهدت هذه الفترة ظهور أول مجموعة قصصية سودانية وهي «غادة القرية» لعثمان علي نور، وشهدت أواخر الخمسينيات ظهور مجموعات قصصية مثل: «أبراج الحمام»، لفؤاد عبد العظيم عام ١٩٥٨م. ومجموعة «الحب الكبير» لعثمان علي نور في نفس العام، وكذلك البرجوازية الصغيرة المجموعة المشتركة بين علي الملك وصلاح أحمد إبراهيم سنة ١٩٥٨م، والتي قدّم لها الناقد العربي الكبير إحسان عباس. وقد كانت قصص هذه الفترة أكثر نضجاً من المرحلة السابقة، إذ تراجعت الرومانسية شيئًا ما عن صدارة المشهد، وشرعت الواقعية تصبغ قصص المرحلة بميسمها الخشن.

واستمرت القصة القصيرة السودانية تظهر في المشهد الأدبي في تطور مستمر حتى جاءت فترة الستينات التي تعتبر مرحلة قفزة نوعية على صعيد الكتابة في السودان وخارجه على يد جيل جديد من القصاصين مثل الطيب صالح، وعلي الملك، محمد عبد الله عجيمي، إبراهيم إسحق، عثمان الحوري وعيسى الحلو، ووجدت أعمالهم القصصية طريقها للنشر عبر الملاحق الثقافية للصحف وعبر مجلات الثقافة السودانية والخرطوم، إلى أن جاء جيل السبعينات حيث ظهر عدد كبير من القصاصين من أبرزهم محمد المهدي بشرى، ومبارك الصادق، محمد الفكي عبد الرحيم، ونبيل غالي وبشرى الفاضل وغيرهم من الأدباء، ولقد كانت أهم الملامح الفنية لهذه الحقبة هي تجاوز الأشكال التقليدية في القص، والتنوع في طرائق البناء السردي، كالسرد المتقطع، وتعدد الضمائر، واستلهام التراث الشعري وتجلي ظاهرة القمع كما في قصة بشرى الفاضل، والتدفق في السرد والترميز وبروز الأنا المحبطة والمنكفئة على ذاتها والاستخدام المتميز للغة.

- السيرة الذاتية للقاص بشرى الفاضل:

ولد القاص بشرى الفاضل بأرقي شمال مدينة الدبة ١٩٥٢م، وقد انتقل مع أسرته إلى قرية ود البر، درس بكالوريوس آداب امتياز الدرجة الأولى، شعبة اللغة الروسية، كلية الآداب، جامعة الخرطوم، نال درجة الماجستير في الفيلولوجيا من جامعة لينينغراد (سان بطرسبرج) الحكومية، روسيا الاتحاد السوفيتي.

والدكتوراه في علم اللغة من معهد اللغة الروسية (بوشكين) موسكو، روسيا، الاتحاد السوفيتي.

العمل والخبرات:

عمل محاضراً بشعبة اللغة الروسية كلية الآداب جامعة الخرطوم، تم أستاذا مساعدا بكلية الآداب جامعة الخرطوم. ١٩٩٤-١٩٩٦م، التحق بمركز نسيبة الدولي للترجمة - جدة - المملكة العربية السعودية التي وصل إليها في عام ١٩٩٣م. كاتب للنشر والشعر صدرت له أربع مجموعات قصصية هي (حكاية البنت التي طارت عصافيرها) ١٩٩٠، (أرزق اليمامة) ١٩٩٤، (فسيولوجيا الطفابيع) ٢٠٠٧، (وفوق سماء بندر) ٢٠١٣م. في عام ١٩٨٨م. له مسلسل بعنوان (حوش ناس عجبنا) لتلفزيون

السودان القومي، أنجز كتابة مسلسل تلفزيوني من ثلاثين حلقة للقنوات التلفزيونية السودانية بعنوان (طلعت القمرا). في فبراير ٢٠١٢م فازت مجموعته القصصية (فوق سماء بندر) بالجائزة الأولى للقصة القصيرة في (مسابقة زين العالمية للإبداع الكتابي) المقامة تكريماً للكاتب السوداني الطيب صالح.

صدرت له مجموعة شعرية (هضلبيم - عن الأنهار وضفافها) عن دار مدارات السودانية، في ديسمبر ٢٠١٣م. تحت الطبع: «رواية سيمفونية الجراد». ونشر له كتاب (تضاريس، مقالات في النقد الأدبي).

وقد برز نجم بشرى الفاضل بصورة لافتة مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات فقفز بالقصة القصيرة رأسياً وضخ في حبرها الذي أصابه الترهل طاقة ودماء جديدة. قال عبد المنعم عجب الفيا عن أهم مميزات القصة عند بشرى الفاضل: «أبرز ما يميز نصوص بشرى القصصية،

التجريب وجنوحه الدائب لابتكار أساليب جديده وينطلق التجريب عنده من أرضية ثابتة، ومن تقاليد راسخة في فن القصة، فقد أفاد بشرى من الإرث العظيم للقص الروسي فهو قد تخصّص في دراسة الأدب الروسي، ونال فيه درجة الدكتوراه، والمعلوم أن الروس هم أساتذة فن القص العالمي». ولقد عرف الروس الواقعية السحرية في الكتابة القصصية منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر، وذلك من خلال أعمال نوقولاي قوقول، وهو يعد رائد الواقعية النقدية في الأدب العالمي، ولقد فطن لذلك القاص السوداني محمد نور أمين حيث قال عن الأدب الروسي ومكانته بين الآداب العالمية: «إنّي لأقرأ القصص الإنجليزي والالماني والفرنسي فلا أجد هذه المتعة الفنية التي أجدها في قراءة القصص الروسي، فأنت تدخل عالماً جديداً مترعا بالفن، زاهياً بألوان الشعور وضروب الاحساس مليئاً بصور الجمال، وبساطة التعبير حينما تكتشف القصص الروسي لأول مرة... وهو قصص جمع إلى بساطة التعبير وعدم الزخرفة اللفظية، جمال الفن الرفيع، وإلى صدق اللهجة وسحر العرض، يعنّى بمسائل الحياة ومسائل المجتمع الانساني. فيه عطف واسع وشدة في العاطفة، وتصور لمآسي الحياة وآلامها، في غير ما تحير ولا تصنع، تأتي القصة فتجد فيها من الفكاهة المخزونة ما يتصل بشغاف قلبك، وتنتقل منها إلى هذه فتجد في جوها شيئاً من السحر والابتكار لم تألفه من قبل». ولعل هذه ذات السمات التي تميزت بها قصص بشرى الفاضل التي نحن بصدد دراستها، حيث أثرت فيه دراسته للأدب والثقافة الروسية، فقد كانت رسالته للدكتوراه حول العبارة في مدلولاتها الثقافية في اللغة العربية واللغة الروسية، يقول بشرى الفاضل عن ذلك: كان مجال الدراسة عن كيف يمكن دراسة اللغة ثقافياً وذلك عن طريق تحليل العبارات وهي عبارات ثقافية مثلاً العبارات في مجال الفنون كالعبارات التي يرد فيها أسماء الألوان ويتم ذلك من خلال اللغة العربية والروسية، تعتمد الدراسة على ما يسمى بالحقل الدلالي مع وجود خلفية ثقافية. فقد استصحب بشرى الفاضل معه كل هذه الثقافة والخبرات وتبدّت لنا بصوره واضحة في مجموعاته القصصية المختلفة. ولعل القصة القصيرة الساخرة هي خير تعبير عن العصر والمجتمع، فمن خلالها يستطيع الأديب أن يصور مجتمعه ويصيغ واقعه بصورة فنية واعية ومركزة. فيها كثير من الخيال والإبداع يستطيع أن يحلّق من خلالها بذوق المتلقي ووجدانه، وفي ذات الوقت يفصح الأديب عن مكنونات نفسه، وكل ما يضج مضجعه ويعيش مع شخوصها، بكل تفاصيلهم، لذلك يعبر بشرى الفاضل عن مجتمعه وما يعتوره من مواقف إنسانية ولا إنسانية، ويتناول كل الواقع المعاش بتحدياته وتناقضاته، يقول بشرى الفاضل: «أصف نفسي بكوني شاب يتضجر من الواقع الراهن، هذا الراهن الرديء القبيح الذي هو نقيض الجمال، والذي لا يساعد على الحياة التي أشتهي وأصف نفسي بالميل إلى الانفعالات العاطفية، فأنا أمسك بالطرف الانساني في كل مسالة قبل الحسابات».

- السخرية في قصص بشري الفاضل:

جاءت مجموعات بشرى الفاضل القصصية تضج بالسخرية حيث تمثل وجها من وجوه التمرد ورفض الواقع، والمجموعات التي نحن بصدد دراستها هي «مجموعة حكاية البت التي طارت عصافيرها» وهي أول مجموعة

قصصية صدرت له، والمجموعة الثانية «أزرق اليمامة»، والمجموعة الثالثة «هي مجموعة « «فيزيولوجيا الطفاقيع».

صدرت هذه المجموعات الثلاث في كتاب واحد في العام ٢٠٠٩م. وسوف تقتصر دراستنا على مجموعتي «حكاية البنت التي طارت عصافيرها»، ومجموعة «فيزيولوجيا الطفابيع».

السخرية اصطلاحاً: فن من الفنون الفكاهية، وأسلوب من أساليب التعبير عن الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي، بعين هازلة لا تخلو من النقد، فيعبر بها الشخص على عكس ما يقصده في حالة تهكم واستهزاء، وهي تعتبر فناً من فنون الأدب، وقد تحدث عنها الكثيرون ولكن لم يصفوا لها تحديداً جامعاً. لأنها فن متطور ومتداخل مع كثير من المصطلحات من الفكاهة والتندر وغيرها.

وقد عرّفها نزار الضمور بأنها: نوع من التأليف الأدبي، أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاء للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية الفردية منها والجماعية. وقال آخر: هي طريقة في التهكم المرير أو الهجاء الذي يطغى فيه المعنى بعكس ما يظنه الإنسان، وربما كانت أعظم صور البلاغة عنفاً وإخافةً وفتكاً. والأدب الساخر ليس فناً سهلاً وذلك لأنه يضحك ويبكي في آن واحد، فمن الصعب أن نجد فنا يتميز بما تتميز به السخرية، لذلك فالكتابة الساخرة تتطلب مهارات وقدرات عدة لا بد من توافرها في الأديب الساخر حتى تمكنه من الكتابة. ومنها القدرة على الكتابة والتصوير والنفاذ إلى مواطن الحقيقة وعمقها، وكذلك تحتاج إلى الذكاء الحاد وسرعة البديهة، وحسن التخلص مع البراعة في الرد، و تحتاج شجاعة فائقة في تناول الموضوعات والقضايا.

تعتمد السخرية على الواقع، لذلك ترتبط بالبيئة وقضايا الجماهير، والمجتمع، وتحتاج لوعي عميق وجرأة واضحة حتى تستطيع كشف كل أسباب الحقيقة ومعاناة المجتمع. فلذلك يمكن القول أنها لسان المجتمع في مواجهته الواقع وتناقضاته، بل هي أداة لإعلان موقف رافض وانتقادي بالنسبة للأوضاع الراهنة في جميع المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية، ومهاجمة هذه الأوضاع والكشف عن أسباب ترديها، وذلك عن طريق التركيز على الأخطاء السلطوية وسوء تصرفاتها في إطار يثير الضحك عند المتلقي، لكنّه في نفس الوقت يدعوه إلى تحسين أمور مجتمعه.

والطابع العام المميز لقصص بشرى الفاضل هو السخرية، حيث صبغت أدبه بلون ميزته به عن بقية الأدباء، بل وجعلت له لوناً وسمةً وطعماً جعله يختلف عن غيره من المبدعين، لذلك جاءت هذه الدراسة للوقوف على أهم الجوانب التي أضاءت تجربة د. بشرى الفاضل الساخرة، فهو مثل كثير من القصاصين والأدباء، حيث اتخذ المجتمع مادة لقلمه وسلاحاً لقهر الواقع المرير المعاش، وأخذ يصوره وينتقده من خلال ضحكة مغموسة بألم المعاناة. ولعل من أسمى معاني السخرية وأعلاها هو ذلك النوع الراقي الذي يستطيع المبدع من خلاله أن يقف على جراحات الأمة يطببها ويخرجها ممّا هي فيه، لأن السخرية ليست هدفاً لذاتها، إنما هي وسيلة يسلكها الأديب ليصل إلى هدف أسمى وأنبل من مجرد إثارة الضحك، قال المازني: إن الساخر حينما يتناول المضحكات أحياناً ويمزح أو يسخر، ويركب الأشياء، والناس بالهزل، فإن هزله أبدا مبعثه بالجد، وهو لا يقصد إلى الهزل في ذاته. وبذا فالسخرية آلية تمنح الكاتب سلطة التعبير والسعي للتغيير.

يلجأ الأديب في كثير من الأحيان إلى السخرية لأنه كان يعدها الأسلوب الذي يدافع به عن حقوقه ويتخلص به من قدر كبير من آلامه وجراحه، وخاصة في فترة التسعينات حيث اشتدت قبضة السلطة السياسية والعسكرية في السودان، فعانى الإنسان الكثير من التقشف والقهر والظلم والجور، وقد عانى الأديب نفسه عندما أحيل للصالح العام من عمله بجامعة الخرطوم، لذلك جاءت السخرية في قصص بشرى الفاضل بأوجه وأشكال مختلفة ومتعددة تصب في قالب واحد، هو السخرية من الواقع المعيش. ومن أول المضامين والصور الساخرة التي ظهرت في قصص بشرى الفاضل تلك التي تتعلق بالجانب الاجتماعي، فهي تهتم بنقد المجتمع وما يجري به من سلبيات والظروف التي يعاني منها الفرد، وذلك بقصد الاصلاح والتقويم.

• تجليات السخرية في قصص بشرى الفاضل:

تقدم لنا قصص بشرى الفاضل نماذج مختلفة من السخرية من خلال مجموعته القصصية الأولى «حكاية البنت التي طارت عصافيرها» قصة حملة عبد القيوم الانتقامية، فقد كشفت القصة عبر عبد القيوم الشاب القروي الفقير الذي يحلم بأن يصير سائق عربة، وكانت له طموحات كبيرة، فهو يحاول أن ينقذ نفسه من الواقع المأساوي الذي يعيشه يحاول أن ينتفض ويعمل على إصلاح وضعه، فيضيع ضحية لذلك، فعبد القيوم يقوم بحملة انتقامية ضد نفسه أولاً، (كان يرفض مجتمعه يرنو إلى فضاء واسع، يحلم بالتحليق في دنيا الفرح وتحقيق الآمال، يطمح إلى السفر البعيد، كانت أمه وهو طفل ترسله للسوق صباحاً فيعود محملاً بالزيت والسكر، وأماني السفر للبعيد المجهول، صوت العربات موسيقاه الأبدية... عبد القيوم لا يعجبه القمح الذي يعجب أولاد حاج التوم، ولا زراعة الفاصوليا، ولا السباحة، ولكن عربة ذات سفرة جذبته إليها فأذعن، اقترب من سائقها وافق معه على السفر المجاني على أن يقوم برمي الصاجات كلما غرقت العربة وكان الرمل بحرا).

من خلال قصة حملة عبد القيوم الانتقامية، (التي تذكرنا بحملات الدفتردار الانتقامية) يعمد الكاتب لخلق وقائع وأحداث تنطلق من الواقع الحقيقي بتحدياته وتناقضاته. واقع يتفاعل مع الشخوص القصصية والأحداث في بيئة معينة، شخوص تحس بانتمائها العميق للمجتمع، فتسعى في ظل انتشار الفساد والظلم والفقر لتحسين وضعها، وتحقيق التوازن والتكافؤ الاجتماعي لكنها سرعان ما تتحطم وتنهار أمام هذه التحديات، تمرد عبد القيوم على أوضاع المجتمع الذي يعيش وسطه ثائراً، يترك مجتمع القرية الذي يعاني من ظروف صعبة من فقر وحرمان، طامحاً في مجتمع أكثر اتساعاً أوفي معيشة أكثر ثراء (في إحدى أوباته، أخطر والديه، إن هذه ستكون المرة الأخيرة في رحلات الذهاب والإياب الأسبوعية وأن العمل في الخرطوم راقد على قفا، لم يمض شهران حتى أرسل جنيهين ونصف وهكذا ظل ما يرسله يتناقص عكسياً مع تأقلمه الجديد ولهوه).

ولكنّه يضيع في وسط المدينة وضجيجها. (ثم كان ما كان من أمر العربة الزيتية، الناس تجمهرت حول الجثة وتوقف القاتل مرتبكاً فكان يبدو خلف الزجاج كدمية عرض في متجر، الناس صاحت فيه وبصقت فيه، ولكنّه كان يرتجف، وهكذا أخرج سخط الناس من بين أسنانه المصطكة خوفاً).

وهنا ضاع عبد القيوم قبل أن يحقق أحلامه في المدينة.

وهكذا يوظف د. بشرى قصصه الساخرة، ويسخر من الواقع المعيش ومن الظروف الصعبة التي يعيشها الإنسان في ظل الفقر والحرمان في القرية ثم ينتقل إلى المدينة التي كان لها حضور طاغ في قصصه فيضيع في ضجيجها وصخبها والمفارقة إن عبد القيوم هذا قد قام من قبره

قبل يوم القيامة التي كانت في صوته (غضب السائق ورجع بسرعة إلى الوراء فاقترب من المقابر وهتك قبراً، أطلت الجمجمة من الكوة، وانسلّت الجمجمة من القبر، متبوعة بالهيكل العظمي المتبقي من كائن ما اسمه عبد القيوم، أحدث الهيكل جلبة لا قبل للحذر منها... ومن الغضب كان تل عبد القيوم يزعتر حيث امتطى ظهر البلدوزر الضخم، كانت الحركة ذات الصباح مكدسة العربات مكتظتها عربات صفراء وحمراء وخضراء، ولا عربات وعربات لا سوداء، دهش عبد القيوم وهو السائق القدير، رأى الجميع يسيرون يمين الشارع، دهش رجل الحركة أن البلدوزر يقوده هيكل عظمي فظيع، اشتعل عبد القيوم غضباً، وطفق يدهس في البطاطس البشرية داخل العربات هرس دهس، يوم كامل وعبد القيوم يدهس وهذا البلدوزر العجيب لا توقفه المتاريس ولا طلقات البنادق والدبابات). تتجلى براعة بشرى الفضل وتفننه في توظيف الواقعية السحرية والغرائبية من خلال استخدام مثيولوجيا عودة الشبح بعد موته (وهي تعرف في الثقافة السودانية بعودة البعاتي أي عودة الشخص بعد موته) فقد أفاد بشرى هنا من الأسطورة في الأحجية السودانية، حيث يعود شبح عبد القيوم لملاحقة رغباته التي حرم من تحقيقها في الحياة أو للانتقام من الذين سلبوه وحرموه نعمة التمتع بها ، الذي لم يتمكن عبد القيوم بطل القصة من تحقيقه في الواقع، استطاع أن يعبّر عنه القاص بصورة عجائبية انتقامية تأخذ له حقه الضائع، وهيهات أن يحدث.

وتتجلى سخرية بشرى الفاضل في قصصه انتقاداً للمجتمع الذي أصابه التصدع في العمق، والتفكك بين أفراده، فجعل هيكل بشري ينتقم ويهدم مدينة كاملة، وبهذا يعكس خيبة أمله من هذا المجتمع ويوحي هذا بتواصل الفوضى في المدينة، والسخرية هنا تعالج الصراع الذي يعيشه الفرد وهو يحاول اثبات وجوده وتأكيده في مواجهة الآخر الذي حاول إلغائها وإلغاء دورها في الحياة.

ولعل بشرى الفاضل هنا متأثراً بأسلوب انطون تشيخوف في التهكم والسخرية من الذات، كما أوضح ذلك فضيلي جماع في كتابه (قراءة في الأدب السوداني) حيث قال: «هناك سؤال يلح كثيراً، هل من الجائز أن بشرى الفاضل قد نظر إلى انطون تشيخوف، وأفاد منه في خاصية التهكم والسخرية من الذات؟)، ولعلها هذه المفارقة الساخرة من الواقع المعاش، فيعبِّر عنها بأن تكون وحشاً مفترساً وتأكل كل من يقابلك، وإما أن تكون فريسة سائغة للأكلين. فعبد القيوم القائم قبل القيامة، يمتطي هيكله عربة البلدوزر لينتقم من كل المدينة التي كانت سبباً في موته.

ومن خلال القصة ظهرت مقدرة بشرى الفاضل في تطويع اللغة عند اختيار اسماء شخصياته فتشع دلالات الاسماء التي تميز الشخصية، فدلالة الاسم عبد القيوم مع يوم القيامة واضحة جداً، وكذلك تتجلى مقدرة بشرى الفاضل في استخدام التشبيهات الغريبة المستوحاة من الواقع المعاش، فقد شبّه حب وافتتان عبد القيوم بالسيارات مثل غزل عمر بن أبي ربيعة بالنساء (كان صوت العربات موسيقاه البدائية الابتدائية. « رنّ يدنو من الواحدة منها ويتغزل كما يفعل ابن ربيعة في النساء)، وكذلك تشبيه القاتل بدمية ساكنة بلا تحرك (وتوقف القاتل مرتبكاً خلف الزجاج كدمية عرض في المتجر)، وكذلك تشبيه خروج الجمجمة من القبر (مثل شوكة سمك البلطي انسلت الجمجمة من القبر)، شبّه كذلك قتل الناس في شوارع المدينة مثل دهس البطاطس (وطفق يدهس في البطاطس البشرية داخل العربات). وكل هذه التشبيهات تبين لنا منحى بشرى الفاضل في الكتابة، وتمكّنه من ناصية اللغة، وكيف طوعها في الحكي، فمنحت السخرية طعماً ولوناً آخر.

• القصص على ألسنة الحيوانات:

من الأساليب الساخرة التي استخدمها بشرى الفاضل في معالجته لقضاياه الأدبية والفكرية، اسلوب الفانتازيا والواقعية السحرية والرمزية وإسباغ كثير من الدلالات على الشخوص، وكثير من شخوصه تأتي على ألسنة الحيوانات والطيور حيث يوجهها باعتبارها رمزاً يسخر من خلاله مما يدور في المجتمع من تناقضات. وهذا القص يذكرنا قصص (كليلة ودمنة لابن المقفع) التي كتبت على لسان الحيوان للتعبير عن الفوضى السياسية السائدة آنذاك في العصر العباسي حيث كانت البداية الفعلية لظهور الأدب الساخر، ويتجلى لنا بوضوح في عناوين نصوص بشرى الفاضل القصصية التي جاءت على النحو التالي في مجموعة (حكاية البنت التي طارت عصافيرها)، (ذيل هاهينا مخزن أحزان، بقرة في زمن الثوب البهيج، حمامة فرت من قسورة) وفي مجموعة (فزيولوجيا الطفاقيع) جاءت (الدجاجة المنسية، سليمان والديك الأخرس، كيف انتحر الحمار، الرحيل إلى جنة الجراد) نقف عند نص (ذيل هاهينا مخزن الاحزان) حيث جاءت على لسان كلبين (خرجت الكلبة هاهينا تبحث عن صديقها الكلب هواهي وتعرفت هاهينا على صديقها في حلقة نقاش لأفكار الفيلسوف هوكس كانت الحلقة غاصة بالكلاب، كلاب خلاء، وأخرى منزلية، كلاب صيد، وأخرى بوليسية، كلاب بدينة، وكلاب نحيلة، كلاب العمارات وكلاب مساكن شعبية، كلاب لا بوليسية ولا كلاب، ومن بين كل هذا أعجبها هواهي لفصاحته وجراته ووسامته) يبدو لنا من خلال هذا المقطع أن بشرى الفاضل يستخدم الكلب كرمز وقناع ينفذ من خلاله لفضح أنانية الإنسان، ولتعرية الفوارق الاجتماعية والطبقية بين الناس، يقول عبد المنعم عجب الفيا: إن قصة ذيل هاهينا مقطع أحزان، تصور غدر الإنسان وأنانيته واعتدائه على حقوق الأخرين من خلال علاقته بالكلب الذي عرف عبر التاريخ بوفائه لبني البشر وذلك من خلال المقطع التالي من قصة ذيل هاهينا، (يقول هوكس فيلسوف الكلاب في محاولة لإعادة كتابة التاريخ وفضح زيف الإنسان، أول من أكتشف النار كلب، ولكن الانسان يزيف التاريخ، كان جدنا مكتشف النار واسمه بوبي، يحفر بيتاً قرب كهف الانسان الحقير، صادف الجد بوبي أثنا حفره حجراً املس، فأعمل فيه مخالبه فلم ير فتيلاً، فأعمل فيه مخالبه بسرعة أكبر، فتطاير الشرر، ثم اندلعت النار، رأى الإنسان الذي بداخل الكهف المشهد، حمل هراوته الحجرية، وطرد بها بوبي، وعاد بوبي لقبيلته بخفيه تحت إبطيه هذا هو أصل المثل عاد بكف بوبي). ويلمح بشري من خلال هذه العبارة (وتعرّفت هاهينا على صديقها في حلقة نقاش لأفكار الفيلسوف هوكس) إلى شريحة المثقفين الذين لم يقوموا بدور واضح في مجتمعاتهم.

ظهرت مقدرات القاص في تسخير اللغة وتطويعها في الكتابة، حيث يبتعد عن صرامة القواعد اللغوية ويستسلم لجمالياتها الوظيفية، ويخلق لنا من بساطة العبارة ابداعاً، وذلك باستخدامه التوازي بين الجمل كلاب خلاء، وأخرى منزلية، كلاب صيد، وأخرى بوليسية، كلاب بدينة، وكلاب نحيلة، كلاب العمارات وكلاب مساكن شعبية، كلاب لا بوليسية ولا كلاب. فخلق نوعاً من الشعرية المحببة.

(استطاع بشرى الفاضل عبر سخريته تسليط الضوء على مختلف السلوكيات السائدة في المجتمع من زيف وخداع، إنها سخرية مرة حقاً، وقد زاد من مرارتها اتخاذ الكلب كرمز للحديث عن الانسان الذي يطوي على مفارقة أشد مرارة، فالإنسان دأب على إلصاق أذل الصفات وأقبحها

بالكلب حتى أصبح الكلب رمزاً للنذالة والازدراء في نظر الإنسان وأقصى إساءة يمكن أن ينزلها الانسان بآخر هي أن يقول له يا كلب). ولعل في ذلك تصوير لما يجده الفرد في المجتمع من قهر، فقد تغير الوضع في كل المجتمعات وبدلاً من أن يكون الكلب رمزاً للوفاء صار رمزاً للخيانة.

وكذلك تجلت سخرية بشرى الفاضل في قصة «كيف انتحر الحمار؟»، التي حاول الكاتب فيها انتقاد واقع الحياة، والعلاقات البشرية المبنية أساساً على النصب والاستغلال واستيلاء الأقوياء على حقوق الضعفاء، والظلم والاستبداد الذي مارسه صاحب الملك بمختلف أشكاله على الضعاف، وسلطة القهر وتكميم الأفواه بل وصلت إلى تكميم الأنفاس واستعباد الناس و(كان صاحب الحمار يقسو عليه، بالضرب ولا يتركه يستريح من الحر، بينما هو ينام طالباً من ابنه مواصلة العمل مع الحمار، وهكذا ظل الحمار المسكين يعمل ورديتين، دون أن يتذمر، وطول يوم العمل كان ممنوعاً من النهيق أو من مقابلة الحمر الأخرى من بنات جنسه، قبل أبناء جنسه في المدينة، وكلما حاول الحمار أن ينهق كان السوط العنج الطري ينهال على ظهره ويخرسه)، ولعل القاص هنا أراد تسليط الضوء على الفرد المقهور الذي رمز له بالحمار «فرد يتحمل فوق طاقته» وصاحبه رمز لحكومة التسلط والقهر، حيث تعوّدت الحكومات السياسية على قهر الفرد، والسيطرة عليه، وفرض سلطة الضرب والقهر وتكميم الأفواه. واشتّدت حالة القهر التي يعاني منها الحمار (فلم ينعم صاحب الحمار على حماره بلقمة غير قهره وضربه، لم يجد عليه ولو برائحة برسيم، لم يسمح له بالتقاط ما يملأ فمه من الحشائش، ومن عجب إنه لم يسمح له بالتقاط الأنفاس).

وبذلك إشارة إلى سخرية الكاتب من الوضع المتأزم الذي يعيشه الإنسان من خضوع وانصياع، لكن حتى الحمار لم يستسلم لهذا القهر والذل بل انتفض مقاوماً كل هذا القهر، (انتهز فرصة ثمينة حين غفل عنه صاحبه حتى وصل إلى النيل الازرق، ورغم صيحات صاحبه إلا أنه دون جدوى كان الحمار العنيد قد توغل في النيل وقبل أن يسلم نفسه لأمواج النهر العاتية، أطلق صيحة غاضبة داوية في احتجاج أخير جهير، على كل الرهق الذي سامه به صاحبه، وكل العذاب في هذه الدنيا الفانية، هكذا انتحر ذلك الحمار المسكين في أول حادثة انتحار حيوانية ربما في بلدنا)، فجاء انتحار الحمار الذي جعله بشرى الفاضل رمزاً مكثفاً للقهر الذي عاني منه، فكان هذا هو الفكاك أو الباعث للخروج من الوضع المتأزم الذي كان يعيشه من خضوع وقهر وانصياع.

إن توظيف فانتازيا الحيوان في النصوص السردية لتصوير حالة الفرد والإنسان، ظاهرة قديمة في الآداب الحديثة نجد بعض الكتاب استخدموا الحمار كقناع لهجاء الإنسان، وفضح جهله، ومن هؤلاء خمنيز في (أنا وحماري) وكونتي دوسيجور في (خواطر حمار) وتوفيق الحكيم في (حماري قال لها). وكذلك مسعود غراب في مجموعته القصصية «السر الذي لم يدفن مع الحمار». وإلى جانب سخرية بشرى الفاضل في قصصه، تظهر مهارته في تطويع اللغة وتفجير إمكانياتها المدهشة في اشتقاق الأسماء هاهينا، وهواهي، وهوكس، فكل هذه الأسماء مشتقة من نباح الكلاب فنلاحظ كيف أوجد القاص الوشائج الصوتية بين هواهي وهواهينا: «أول من ابتدأ الضحك كان كلباً... فتلقفها الإنسان بحيث أصبحت هاهاها، ووضع لذلك قانوناً اسماه الإعلال والإبدال، قال كلب: هو هو، فصاغ الإنسان الضمائر هو، هي هما، هن، هم». قال بشرى الفاضل في لقاء أجراه معه الصحفي يحيى فضل الله عن كيفية التقاطه لشخوص عالمه القصصي يقول: «الشخوص اختزنت اسماءهم طوال مسار حياتي نفسها وكلّما جاءتني فكرة لقصة فيها شخوص عمدت إلى مخزوني من أسماء بني سودان، أفكر كثيراً في أسماء الشخوص من حيث سودانيتها أولاً وارتباط الاسم في المبنى والمعنى بأحداث العمل ضروري جداً، فعبد القيوم القائم قبل القيامة لم يكن اعتباطاً، وهاهينا لاسمها علاقة وطيدة بالنباح وكذا».

ومن خلال تتبعنا لقصص المجموعة نلاحظ الدلالة الواضحة بين الاسم وطبيعة الشخصية فمن ذلك الشخصية المحورية في قصة «معين والعيون» نلاحظ أولاً التناسق والانسجام وموسيقى الحروف بين اسم الشخصية معين والعين، «فمعين» واسمه (عبد المعين) «كان والده مزارعاً مطرياً ظل عمره كله يضع القرش فوق القرش حتى تغطي تعليم عبد المعين قطرة قطرة» فقد تعاونت الأسرة مجتمعة لإعانة «معين» في مسيرته التعليمية حتى تخرج طبيباً للعيون. يقول: «عائلة عبد المعين ممتدة بلا حدود، وفي سنوات الطب ساعدوه ببيع السمن والبروش والأطباق من السعف، كان يبيعونها له في أسواق الاقليم المركزية ويعطونه النقود فيشتري الكساء والرداء والبنطلون ويركب المواصلات الممتدة سعياً إلى المدارس ذات السكن الداخلي والجامعات ذات الاسعار). فواضح جداً التناسب بين اسم عبدالمعين مع ما جمعت له من معينات للدراسة، وهو دارس طب العيون فتناغم هذا مع قول بشرى (يضع القرش فوق القرش... قطرة قطرة).

وشخصية فرج في قصة «تحولات نقطة» تظهر دلالة الاسم منسجمة مع طبيعة الشخصية، «فرج» الذي كان يبحث عن الفرح الذي لم يتذوق طعمه في حياته، يبحث عن الفرج ليتحرر من سلطة وقهر وذل سيده الذي أرهقه بالعمل الشاق (لا يعرف فرج الفرح إلا حين تلتقي نظراته بنظرات أمه المجهدة مثله على مدار اليوم، وفي اسم خليل وقليل من الأغنيات الأخرى، حيث يذهب في مهمات شاقة لكنه كان يشتهيها، عاملاً منذ الفجر بالقرية وحتى آخر المساء في البندر في عتالة جوالات «سيده - أبيه» كانت تتحول نقطة «فرج» الصغيرة من الفرح إلى سبة، حين ينادوه يا فرخ «فرج.. فرح.. فرح» بينه وبين نفسه كان يتمنى، ليتهم سموني فرح). وفرج الذي كان يبحث عن الفرج يفقد حياته جراء هذا القهر والذل من قبل سيده ،فتمكن بشرى الفاضل بسخريته المعهودة من التعبير عن الفرد المقهور في مجتمعه، متمثلاً في صورة «فرج» يعاني فلا يجد أبسط مقومات الحياة، يعاني من سيده وهي «السلطة» التي تفرض قيودها على الفرد نتيجة للأوضاع السياسية المتردية، سياسة الكبت والقهر والذل، فتمثل القصة ضرباً من ضروب الظلم والاضطهاد الذي يمارسه أصحاب السلطة على الرعية، حين يستغلون مناصبهم وصلاحياتهم لتوسيع نفوذهم وتحقيق مآربهم.

ومن المظاهر الأسلوبية والخطابية التي تجلت بوضوح في نصوص بشرى الفاضل المفارقة، وهي لعبة لغوية ماهرة، ذكية تدل على تقنية التلاعب بدلالات الألفاظ وإعطائها معان غير متوقعة يعرفها أرسطو بكونها «الاستخدام المراوغ للغة وهي عنده شكلاً من أشكال البلاغة». ويندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح وهي استراتيجية قول نقدي ساخر، وتعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة كما ترى سيزا قاسم: هي طريقة لخداع الرقابة، حيث أنها تشكل شكل من أشكال البلاغة التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الاحيان تراوغ الرقابة ، بانها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه.

ويميل بشرى الفاضل كثيراً إلى المفارقة اللفظية وهي: شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالباً ما يكون مخالفاً للمعني السطحي الظاهر، فهو يحقق فن المفارقة حين يقول الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوماً دون أن يكون جلياً، ففي قصة (معين والعيون) يظهر عبد المعين الذي كان ذكياً ونابهاً، وغزير المعارف، كانت قريته «طوطم» تنتظر منه أن يقدم لها الكثير ولكنه يبتعد عنها كثيراً، ويبهره سحر الغرب وينسى أهله «ورويداً رويداً ابتعدت طوطم عن مخيلته، حين حان الموعد، فلاقته السويد بنوع من الحضارة غريب لم تألفه عيناه فكانت هذه هي المرحلة الزرقاء، الصفراء، البرتقالية في حياته، غاب في عينيه شحوب طوطم والخرطوم، وأصبح عاشقاً للبرتقال والألوان المماثلة هنا تغيرت سحنته وهندامه وعطوره واحساسه... وتزوّج وأصبحت لديه ليزا طفلة خلاسية حلوة». فتتجلى لنا سخرية بشرى الفاضل واضحة حيث يوجه رسالة لأفراد المجتمع الذين يتنكرون لأهلهم، ويأخذهم سحر الغرب بعيداً.

(ظل بعيداً عن أهله حتى جاءت برقية «والدتكم توفيت» هنا تذكر والده الذي توفى منذ سنوات، ولم يحرك فيه الخبر ساكناً، والمفارقة إنه كاد أن ينسى موت والدته لولا إصرار زوجته الأجنبية، أصرت بالذهاب للوفاة وأنها لا تمانع من الذهاب معه، قال إنه إذا سافر فلا داعي لأن تسافر معه زوجته... لكن زوجته أصرت عليه بضرورة السفر للتعزية في وفاة والدته ورؤية وجهها قبل الدفن وصاح عبد المعين كمن يخاطب نفسه: قلت قبل الدفن؟ وأوشك أن يضحك بيد أن سحابة من ذكريات الطفولة مرت بدماغه، التمعت خلالها صورة والدته، وهي تغطيه في ليلة شتوية بثوبها، بينما كانت هي ترتجف، ولعل ذكرى الليلة الشتوية وغيرها من الذكريات كانت السبب المباشر في سفرته العجلى من استوكهولم إلى الخرطوم).

ولعل هذه القصة تكشف لنا الخلل الذي حدث في البنية الاجتماعية، وهذا الخلل أدى إلى خلل في القيم والمبادئ، فنرى كيف تغيرت القيم والمبادئ وتنكر عبد المعين لأهله الذين أعانوه، فكاد ينسى كل يد بيضاء امتدت إليه حتى وصل إلى ما هو فيه، والمفارقة العجيبة أن يكون الإصرار من زوجته الأجنبية لكي يذهب إلى أهله. (ووصل عبد المعين إلى قريته والكل معجب، فجاءت شقيقاته مع حشد من بناتهن وأبنائهن يضع كل طفل أصبعه داخل فمه في حياء وهو ينظر إلى الزائر الفضائي الخال الجديد، الدكتور عبد المعين لا يعلمون إنه أصبح البروفيسور عبد المعين). فبشرى الفاضل يرسم لنا بفرشاته الساخرة كيف استقبل الأشقاء عبد المعين كأنه زائر غريب من كوكب آخر لا يعرفونه. والغريب أن يتعرض عبد المعين لحادثة في قريته في عمق الظلام، يصيبه عود في إحدى عينيه «فينزف منها دم غزير، والمفارقة – وهو البروفيسور وطبيب العيون – لم يجدوا من يعالجه في القرية إلا امرأة مسنة تعالجه بصورة تقليدية فخسر عينه جراء هذه الحادثة «كان هلعاً وهرع بالطائرة بنصف بصره، وفي طريقه إلى السويد أيقن عبد المعين أخصائي العيون أنه فقد البصر كما فقد سالفا البصيرة، وأحس في قرارة نفسه بخجل شديد وحيرة، إذا كيف سيستمر بعد هذا اخصائياً؟ رثى عبد المعين نفسه ورثاها، وليته رثا جزءاً آخر في طي نفسه، رثا نفسه وبكى ثم بكى وبكى ثم أقبل على ظلام العمر».

وهكذا استطاع بشرى الفاضل تطويع أسلوب المفارقة الساخرة في انتقاد التحولات التي حدثت من خلال شخصية عبد المعين الذي تجاهل كل القيم والموروثات التقليدية في قريته، فعمد بشرى الفاضل إلى تصوير ذلك بسخرية لاذعة، تفضح جانباً من الواقع المعاش فهو الطبيب الذي نبغ في طب العيون وتنكّر لقريته البدائية ولأهله، ولكنّه يفقد نظره في هذه القرية التي صنعت منه طبيباً فيشاك بعود في عينه ويفقد بصره بعد أن فقد بصيرته من قبل، كذلك نلاحظ اهتمام بشرى الفاضل بإنسان القرية البسيط، والتحولات المجتمعية في القرية، فقد كان للقرية حضور باذخ في قصص بشرى ويرى أن المدينة تنهك كل بساطة القرية، وأسلوب الحياة البسيطة حيث ينهزم إنسان القرية البسيط في زخم المدينة، وقد يدفع حياته لذلك، وخير مثال لذلك «عبد القيوم في قصة «حملة عبد القيوم الانتقامية»، فقد حياته وسط شوارع المدينة «حين دهسته إحدى الشاحنات، ثم كان ما كان من أمر العربة الزيتية، الناس تجمهرت حول الجثة وتوقف القاتل مرتبكاً». حيث يوضح فرح القروي بالمدينة، قال: «كان النهار اخضر لا كعادته أيام الصيف، وكنت ملتوياً بالبهجة كعمامة إعرابي يزور المدينة للمرة الثانية». هكذا كانت صورة الأحلام التي يعيشها أبناء الطبقة البسيطة المعدمة، يعيشون الفقر، ويحلمون بالأماني المعلقة، فيضيعون في صخب المدينة، ويفقدون حياتهم جراء هذه الأحلام المباحة. وتظهر المفارقة كثيراً في عناوين قصص بشرى الفاضل، ومن ذلك عنوان قصة حكاية البنت التي طارت عصافيرها، وهو عنوان المجموعة كلها يصف الفتاة من شدة جمالها بحديقة غناء طارت عصافيرها، وهذا التشبيه يجعل في الذهن تساؤلات متعددة تثير لدى المتلقي كثيراً من الغموض والاستفهام، هل هذه الفتاة جميلة شبهها بالحديقة الغناء المتنوعة، أم ماذا؟ ولماذا طارت عصافيرها؟ وكيف؟ أو أن يكون هذا التشبيه نابع من إجادة بشرى الفاضل للغة والتلاعب بالمفردات والألفاظ واستعمال دلالاتها المعجمية المختلفة. «وفجاءة وسط هذا كله رأيتها، قفز الدرويش مكان قلبي، ورأيتها فارعة الطول من غير أن تتأرجح قمحة لا كالقمح الذي نعرفه، ولكن كالقمح حيث يكون قمحياً مثلها أخذت من الضباط أجمل ما فيهم مشيتهم، ومن الناس أخذت ألبابهم، قلت لنفسي هذه الفتاة طارت عصافيرها». جميل هذا الوصف لجمال الفتاة وطول قامتها ومشيتها التي أخذتها من الضباط، وسحرت كل البشر بجمالها فأخذت ألبابهم.

وكذلك عنوان قصة «بقرة في زمن الثوب البهيج»، فهو عنوان يحمل كثيراً من الغرابة فهذه البقرة ارتبطت لدى الراوي بزمن بهيج وفرح، زمن فيه الابتسامة والبهجة. ولعل بشرى الفاضل كان يرمي من وراء ذلك إلى عهد سياسي معين حيث ينتقد الوضع السياسي الراهن، ويحن ويلوح ويلمح إلى فترة سياسية مرت هي «فترة عهد أكتوبر» فقد اتخذ من السخرية جانباً ينتقد به الوضع السياسي الذي تعيشه البلاد الآن (حين ولجت البقرة دارنا كان يوما مشهوداً، وتسمع لفظ أكتوبر خمسين مرة، ويسرح خيالك نحو ثوب مزركش يصبغ برائحة الصندل، وفي المساء عندما حلبوا البقرة خطبت والدتي، ومدحت ضرع الوافدة الميمونة، وسمع والدي مديح والدي للبقرة فابتسم، كان المديح موجهاً إليه، وحين كبرت علمت أن تلك الابتسامة أنما هي ترجمة للسرور والرضا عن الفعل الذي يجلب البهجة للزوج والأولاد فهذه الوافدة الجديدة التي تبشر بفرح وخير وفير هي إشارة إلى فترة سياسية معينة. وكذلك قصة «حمامة فرت من قسورة» و«جسر الرسائل الأزرق». تحمل كل هذه العناوين دلالات ساخرة حاول بشرى الفاضل من خلالها تقديم انتقاد للمجتمع وللوضع السياسي الراهن، وتوضيح معاناة الفرد من كل ذلك.

وفي قصة «عندما تكلمت دمية الشاعر» يسخر بشرى الفاضل من المعاناة والتجاهل الذي يجده المثقف في مجتمعه، والقهر والظلم الذي يتعرض له من قبل السلطة التي تكبله بقيود من حديد وتكمم أفواه المثقفين، وفي ذلك



انتقاد للسلطة التي تريد المثقف جسداً بلا روح.
وفي قصة «فسيولوجيا الطفابيع» حيث تحمل كلمة الطفابيع دلالة تترك في النفس أثراً غير مريح ومزعجاً، ويحمل كذلك دلالة يشير من خلالها بشرى إلى السلطة و أفراد يعملون على تكميم الأفواه وإذلال البشر (الطفابيع كائنات نوعية فهي شبه بشرية شبه حيوانية هم الحلقة المفقودة دون شك لكن العلم الحديث لا زال يتعامل معهم كبشر). فلعل هذه المفارقة الساخرة في قصة الطفابيع، توضح أن الواقع المعاش غابة لا مجال فيها للضعيف، فإما أن تكون وحشاً مفترساً وتأكل كل ما يقابلك، وأما أن تكون فريسة سائغة للأكلين. وكلمة طفابيع التي أوردها د. بشرى الفاضل هنا تدل على ذكاء وقدرة في اختيار المفردات، وتمكّن القاص من أداته. يقول بشرى عنها (الطفابيع كلمة جئت بها من عندي كما يبتدع الأطفال الكلمات، ومفرد الطفابيع طفبوع، كقول جرابيع جربوع، الطفبوع هو المقابل الهزلي للسفاح، ففي حين أن السفاح يقتل فتتجم عن فتكه بالآخرين صدمة مريرة، نجد أن الطفبوع يقتل بصورة مباغتة ومأساوية للحد الذي تدخل فيه المأساة أقليم الكوميديا، فيضحك الناس في الظاهر يدونون ابتساماتهم في ذاكرتهم الجمعية المؤقتة). يقول بشرى واصفاً الطفابيع: «حين لمحته خلسة رأيت فراغاً هائلاً في عينيه، ويبدو أنه أحس بنظرتي إذ أن ذلك الفراغ اختفى فجاءة وعادت عيناه لحالتهما الطبيعية، عند مشارف تمري تمتم الرجل بشيء لم أفهمه، فخلته يودعني لكنّه استدار وطال فجأة حين اقتربنا من أحد الأسوار طال بقامة خلعتني، ومن جديد رأيت الفراغ في عينيه، والتمعت السماء فوقي، فرأيت فاساً مكان يده اليمنى تقطر دماً، طبعاً جريت لا ألوى على تمري». وعند منحنى الطريق رأيت الكائن وقد عاد لحالته الطبيعية وهو يصيح خلفي: تعال ما تخاف». وبذا نجد أن بشرى الفاضل قد عمد إلى المفارقة الساخرة كثيراً وعدّها عنصراً اساسياً في كتاباته بداية من العنوان مروراً بمتن النص وفقراته، بل ظهرت حتى في توظيفه للوحدات المعجمية ودلالاتها المختلفة وفي تعامله مع مفردات اللغة.

إن فن السخرية ينبع من الواقع والحياة الروتينية وتغيراتها المختلفة التي يعيشها الناس، فأصبح يمنح الكاتب سلطة التعبير والسعي للتغير. فقد تناول بشرى الفاضل في قصصه جميع أنواع القص الساخر، «ثقافي، واجتماعي، وسياسي» فقد سخر من المجتمع الظالم والظروف الصعبة التي يعيشها الفرد في ظل الفقر والحرمان، وهي تحاول الخروج من هذه الدائرة المغلقة فتقع في براثن المدينة بكل ضجيجها، وتفقد ذاتها، ويتناولها بشرى الفاضل بصور ساخرة حتى أصبحت سمة مميزة لقصصه في خارطة القصة السودانية المعاصرة.

وبذا يمكن القول إن فن السخرية في قصص بشري الفاضل لم يعد تقنية من تقنيات الدلالة فحسب، بل تعدّى ذلك ليصبح هدفاً في الكتابة القصصية، وعنصراً هاماً يشكل ميزة من ميزاتها الفنية.

وفي خاتمة هذه الدراسة يمكننا القول إن السخرية من الفنون الأدبية الراقية يستطيع أن يعبر من خلالها الأديب عن أفكاره ومشاعره، بل وينتقد مجتمعه، والأوضاع السياسية التي يعيشها، ويعدها سلاحاً يدافع به عن حقوقه. والسخرية لدى بشرى الفاضل ليست من قبيل التشفي الشخصي، بل هي سخرية الناقد المصلح الذي يلفت الانتباه إلى ثغرات وعيوب في المجتمع ويبرزها بثوب ساخر بقصد الاصلاح.

وأكثر ما يتطور أدب السخرية في المجتمع الذي يعاني من التسلط والقهر والّذل بكل أنواعه، لذلك يعبِّر الأديب عن معاناة مجتمعه بطرق شتى ومختلفة، منها السخرية التي تمنحه الحرية التامة للتعبير عن هذا المجتمع، وبذا تعدُّ السخرية وجهاً من أوجه التمرد على الواقع المعاش.





اضطراب كتابي ثنائي القطب



علام بخيت كباشي - السودان

مؤخراً.. صرتُ أكرر عادةً ما بصورة مَرضية أشبه بالوسواس.. وهي أنْ أكرفس الورقة التي أحملها وأرميها في سلة النفايات.. أو أن أكرفسها وأضعها في جيبي، أنساها تماماً هناك لحين أنْ أهمّ بغسل البنطال أو المعطف أو أيما كانت القطعة والجيب الذي استقرت فيه، فأجد الورقة المسكينة مبتلةً بدموع حبرية.. أرملةً عجوز بجلد مجعد.. هزيلةً لا تلبثُ أن تترهل من على يديّ لتسقط في «الطست» فأرشّها مع ماء الغسيل في الشارع.

هنالك ملقاةً على الأرض.. وحيدةً وجثةً هامدة يأتي أحدهم ويبصق عليها «سفّةَ» تَبغ لزجة.

المُستَغربُ! أنه حتى في تلك الأوقات التي لا أحتاج فيها لاستعمال الورق تجدني أحمله معي، وهذا على ما أظن تزامن مع تدهور حالتي ووصولي لمرحلة متقدمة من المرض، فلا يهدأ لي بال إلا وأنا أحمل ورقةً على يدي، حتى إذا انتابتني النوبة القهرية أكرفسها واضعاً إياها في جيب البنطال، المعطف، القميص أو أيما كانت القطعة التي أرتديها. على سبيل المثال.. عندما أكون في طريقي للدكان أحمل ورقة، في زيارة لجدتي أحمل ورقة، وأنا ذاهبٌ لصلاة المغرب أحمل ورقة، وأنا مع فتاة في موعد غرامي أحمل ورقة.. وهذه الأخيرة كانت اللحظات الأكثر إحراجاً بالنسبة لي.. منظر كفيلٌ لأن تهابني الفتاة وتنظرُ إليّ بعين الغرابة، فأغلب مواعيدي معهن كانت تنتهي بعد لحظات من التوتر الرهيب مع تلك الورقة الكئيبة تتمايل في يدي كراية استسلام، ربما كُنّ يَرَيْنها فعلاً كراية استسلام.. جُبنٌ مُخجل يعتبرنني معه رجلاً غير مؤهل للارتباط وسأفرّ في يوم عقد قراني بهنّ فرار اللص. كُنتَ أجد نفسي دائماً لوحدي على الطاولة بعد أن يهربن مهرولات أو راكضات أو متعثرات، ينفدن بجلدهن من هذا المجنون.. فأدفع الحساب.. أكرفسُ الورقة وأدخلها في جيبي. جدتي كلما أزورها كانت تُخبر جميع أفراد الأسرة في المنزل أنني مُكتوب بعمل سحري من مشعوذ ما، و تلك الورقة التي أحملها مليئة بطلاسم مكتوبة بحبر خفي.. أرد عليها مازحاً : «إنها مجرد ورقة، ثم مَن يكترث أساساً لشخص مثلي حتى يقوم بسحره؟ أنا حفيدك التافه يا جدتي». مع ذلك لا تفتر من توجيه نصيحتها الدائمة لي وأنا أهم بالمغادرة:

«اذهب لشيخ حسن حتى يتلو عليك الرقية الشرعية يا ولد».

الطبيب النفسي الذي قررت مقابلته في نهاية الأمر وبعد تردد طويل.. أخبرني أن أجمع كل الأوراق التي كرفستها وأجلبها له في العيادة، شعرت بالكسل لوهلة، حتى أنني فكرت بالتخلي عن الفكرة تماماً.. أي معاينة طبيب نفسي بخصوص هذه العادة القهرية؛ فالمبادرة لم تَكن عن قناعة ذاتية.. وما دفعني لذلك هو فقط إلحاح بعض الأصدقاء والمقربين. على كلّ فعلت ما أمرني به وأتيته في موعدنا المحدد حوالي السابعة مساءً. في عيادته.. لاحظ الطبيب أن الأوراق المكرفسة مؤرخة وعليها شخبطات غير واضحة، استحسن بعضاً مما تمكن من قراءته وأصابته أخريات بالغثيان .. لمحته متلبساً في بعض الأحيان يقوم بكرفستها قبل أن يُدرك جريمته ويعاجل بإصلاح الورقة مجدداً بحركات مرتبكة سريعة، قام بتجميع الورق وبدأ يسألني عن تواريخها كلّ على حدة، أي ما حدث بالضبط في تلك الأيام.. بخصوص إحدى الأوراق أخبرته أنني قرأت قصيدةً بديعةً جداً لشاعر ما.. على ما أذكر كان الفيتوري، وأخرى كُنت قد فَرغتُ من قراءة مجموعة قصصية لمصطفى تاج الدين الموسى، والبعض الآخر كانت تواريخاً قرأت فيها نصوصاً هنا وهناك على صفحة في الفيسبوك.. كانت دائماً ما تُصيبني بنوبات شديدة لما تَنشر من نصوص.

تمعّن الطبيب في الورق ملياً، كان يرفع نظره إليّ بين الفينة والأخرى ثم يهبط به مجدداً تجاه الورق، وضع يده على ذقنه طويلاً، حكّ رأسه، خلع نظارته، شبك أصابع يديه مع بعضهما مرخياً ظهره على الكرسي.. وبعد عدة ثواني بطيئةً جداً قال لي بصوت غليظ:

«أنت يا عزيزي مصاب بمرض نادر جداً».

ناولني ورقة بدت كما لو أنه قد كتبها في وقت سابق قبل حضوري للعيادة، احتوت على التشخيص ووصفة العلاج:

«اضطراب كتابي ثنائي القطب.. المريض يفتقر للموهبة ويخلو من الابداع، ينصح بالتخلي عن التعامل بأي شكل من أشكال الورق حتى العملة، كما يجب عليه تكسير كل أقلامه والبحث عن وظيفة توفر له لقمة العيش».

كان وقع حديثه من القسوة بما جعلني أندم على مجيئي له.. إلا أنه طبيب نفسي في آخر المطاف.. الصراحة الصادمة أحياناً هي إحدى استراتيجيات العلاج الناجع.. اقتنعت بتشخيصه ونصائحه العلاجية، دفعت له ثمن الجلسة وخرجت تماماً كما دخلت.

على باب العيادة الأشبه بمعبد قديم أو متحف أثريّ عتيق، أشعلت سيجارتي الأخيرة في العلبة، عبيت منها نفساً طويلاً، قمت بالتحديق في الورقة التي أعطاني إياها، نصف ابتسامة ارتسمت على شفتي وزفرة استهزاء باردة، خرجت.

عفواً.. كرفست الروشتة وأدخلتها في جيب بنطالي الخلفي.

لاجئ!



خالد محزري - المملكة العربية السعودية

كان مولعاً بها يرسم صورتها المختلفة في المقهى.. ترتشف قهوتها.. تقرأ كتابها.. والناس غرقى في هواتفهم، إحساس لم يشاركها فيه أحد، وحين مدّ بصره رأى نفسه ملزماً بمراقبة الآخرين، وبعد أن شدته ضحكاتها الطفولية أحس أن روحه الحالمة تفوح بالهوى. كانت لها ضحكة ليست ككل الضحكات، ضحكة لا بد أن تحنط، ولكنها محنطة في قلبه كالمومياء، فهز رأسه وبحسرة تنهد.. لا يدري كيف سيحفل بها؟ وهي لم تقدم له سوى تأنيب نفسه، وبدأت الصدمة واضحة على ملامحه الحادة.

وبينما هو يغلي.. خياله المتجدد يرتب أفكاره يهتدي بوحيها.. يستجدي طيفها.. عجن صلصاله تشكلت ملامحها الغجرية تتطاير في أجوائه الغائمة.. تدفقت ترانيمه بلا إرادة.. امتدت جرأته.. أزاح الكمامة عن فمه ثم ترك مسافة آمنة.. سرعان ما بددها، ولم يلبث طويلاً حتى أوقظها من أضغاثها ينشد رحيقها، صرخت.. حتى شعر بصمم يطرق أذنيه.. سلبت قدرته عن الكلام.. ثم استلقى خائباً منتظراً القطار القادم؛ فقد أحرقت معاطف الشتاء، وغزلت خيوط الأرق، وبعثرت ورد الربيع، وخلف لثامها على أحر من الجمر بات ينتظر الخريف كي يسدل عن رحيل أوراقه الجاثمة على صدره؛ فنظراتها الذابلة ناراً تقود إلى مشنقة الاكتئاب.. هناك كلام كان لا بد أن يقوله لها، لا بد أن تعرف على الأقل الشيء المهم.. المهم أن تعرف كل شيء!.

نظر إلى الساعة.

كانت تشير إلى الحادية عشر إلا دقيقة مساءً.

وعلى طريقته تخلى عن وقاره العظيم للحظة، وانطلق يجري ولوحته تفلت منه وألوانه تتناثر، يستدير لها.. وبقفزة هائلة وضع قدمه في عربة القطار.

نظرت إليه مذهولة ربما أكثر بكثير من ذهولها حين رسمها، جلس في المقعد رقم ٢١١، دهشت من رقم مقعدها وبدأت تحس بشيء من الرعب والخجل.

قال لها بصوت خفيض:

بات لزاماً أن أتنحى فقد حملت ذكراك الألم والرداء الأبيض في قاع لا قعر له ولا عزاء لي كلاجئ أفر من ذاكرتي ولوحاتي المخضبة؛ فنحيب القلب يتجذر ولا صوت يسمع أحشائي أحتضر من رجع الصدى.. فكم لعبت معك دون عمد؟.. نعم دون عمد حتى ثقل الورق ونشف الحبر.

ردت عليه بعتب:

أهكذا ترتق الكلمات كما يفعل كتاب الروايات أين جبر الخواطر؟ أفزعتني دون حوار مسبق حتى أكاد أفقد أعصابي، تسللت بهدوء ومرقت بريشتك الفاتنة، ولن تروي وجدك بوهج ألوانك المفعمة بالأحلام الوردية، فريشتك الناعمة حادة مدادها جارح رغم تساؤلاتي الخضراء في هذا المساء تجددت فيني رغبة العطاء كحقول القمح، وتوغلت في شراييني، وفي سكونك احتمال كعزف الندى، وفي لوحتك انفصام، وعلى سواحل الاندفاع أهتف لك بظل الكوخ لنعجن الصلصال قبل أن يأفل القمر.

وأردفت:

ألمح فيك خيبة أمل معشعشة بعدما غرقت في تضاريسي اصطفيتك كفراشة على ضوء البنفسج كشهوة الفردوس، وسينمو قدري بمشيئة كن كجنين من رحم الأمل.

أعادت السؤال مجدداً وبصوت أعلى لم يأتيها سوى الصمت، سكت ثم قال بصوت هامس:

خففي بلوة الأسئلة ما يربو على ثلاث ساعات ولم تتوقف في محاصرتي. وفي سكينة لم تكن مقطوعة أدرك بأن انفتاحها في الحديث سيتبعه مواويل، فهو رسام وأديب وهي قارئة منفتحة على عالمها ليس إلا.. ثم قال لها بخيبة عميقة:

ما زالت تخونني المقاعد المتحركة كلما نهضت ازدادت حيرتي حتى أصبحت أخشى تخفّي من استرق منهم الإلهام، فخلف الأقنعة الضاحكة دائماً أصوات متعددة، ورغم جاذبيتها لكنها تقطع الإرسال، ولا فرق بين طعم القهوة وأشياء كثيرة تشبه المراثي.

اقتربت وجهتها، اكتملت لوحته التفاحية، وبنرجسية اعتذرت من الاحتفاظ بها، فبدأت الرحلة موحشة، فراح يضمد صدها، ويتساءل عن عزوفها الرمادي بين رياح الشك، وغيمة اليقين حتى بات لا يدري إذا عليه الانتظار أو الاستسلام.. وبرغبة صارمة مرر سلوكها دون ردة فعل كردة فعل، وبدأ يميل إلى الصمت، فظمأ مشاعره يفتقد حضورها الخمري في المحطة القادمة، وعلى فجر صادق منذ ذلك الوقت وهو لا يزال مسافراً يحاول اكتشاف الطريق.. لم يستظل بغجريتها حتى في ساحة العزلة بات يمشي كلص يرافقه ظله الأخرس، وبخته اليتيم!.

مَوْتُ الحِنَّاءْ



بشرى مهدي خريف - السودان

ها قد انتهت مراسم الدفن، دفني أنا، في منتصف نهارٍ قائظ، ظل البعض بجانب القبر يدعون لي ويوصونني بالثبات عند السؤال، يدعون لي بذلك، و يدعون لي الله أن يرزقني الجنة. منهم من كان في غاية الكرم في الدعاء خلافاً لما كان عليه اثناء حياتي وهو يعلم بحاجتي للمساندة والدعم المالي، الذي تسببت الحاجة إليه في إدخالي إلى المستشفى الخاص، والذي لم يترك لي أو لبقية أهلي من مالٍ إلا واحْتَلَبَه، بل أن جثماني وأنا قد مت، لم يقبلوا بتسليمه لأهلي إلا بعدً أن تم سداد جميع ما قالوا أنه متأخرات على المريض الذي كنته.

والآن وقد انصرف معظم المُشيّعين وفيهم من هو في غاية الحزن لموتي، ومنهم من كان محايداً في شعوره نحوي، ومنهم من رأى أن موتي فرصةً سنحت له ليستفيد منها، ففرح بوداعي للدنيا وخروجي من عداد الأحياء فيها. أكثر الناس بكاءً كان الأبناء والبنات الصغار وأصدقهم حزناً كانت الوالدة رغم كبر سنها وضعفها، ولولا أنني قد مت لقلت لكم أن ذلك آلمني جداً، لكن دعوني وأنا أُشاهد الموقف وأرى الناس من مكانٍ أعلاهم، لكنه قريب منهم، أسمع أُنْسَهم وهَمْسهم، نميمتهم في بعضهم بل وأصبح باستطاعتي الآن تأمل الوساوس في دواخلهم، لكن للأسف لا أستطيع أن أوصل هذه المعلومات لأي من الأحياء.

أبي كان يتشهّد ويُحَوقِل وقد تغيرتْ ملامحه، لا أدري هل يرجع ذلك للحزن أم لخيبة الأمل والتوقعات التي رسمها في خياله منذ أن وُلِدت، فهو كان يظن أنني سأتولى دَفنَه وأسُدّ الفراغ الذي يُخلّفه وراءه حين يموت، لكني قد خيّبت ظنه ومت قبله. ابني الكبير الآن أدرك أنه قد أصبح أمام ورطة حقيقية، ولم يَعُد يُفيده، عدم المبالاة التي كان يقابل بها نصائحي وعُلُوصوتي أحياناً معه، وقد تَوجّهَت نَحْوه جميع الأنظار ليتحمل مسئولية الأسْرة التي كنت أحملها وحدي، فهو الآن مهموم أكثر من حزنه على وفاتي. بعض فقراء الحي وَجَدوا في المأتم فرصةً لإلتقاط الأنفاس من تعب كسب العيش البسيط، فهم يبذلون مجهودات كبيرة لأجل الحصول على قوت اليوم أو بعضه مما يسد الرّمَق ليتمكّنواً من مواصلة العمل في مُقْبل الأيام، ولو كنت أعلم إنني سأموت في هذا المستشفى وبعد إنفاق كل ذلك القدر من المال، لفضلت أن أموت دون الدخول إليه، والتبرع بما دَخَل خزينة المستشفي لإعانة هؤلاء الفقراء.

كم هي كثيرةٌ تلك الآمال التي لم أنْجزها قبل موتي، لكن ماذا يفيد الإنجاز ونحن نَظُن أننا خالدون في الدنيا رغم يقيننا بأن الموت في انتظارنا، لكنا نستبعد قدومه لآخر لحظة من لحظات الحياة، أقول ما أقول وأنا أنظر لتلك الحلقة الضيقة للذينٍ يجلسون في خيمة العزاء التي نُصبت في الشارع أمام البيت الذي كنت أقيم فيه، يتناقشون في مواضيع ليست لها علاقة بموتي وبأشياء لم اسمع بها وربما لا تكون من الأشياء التي كانت تدخل في مجالات اهتماماتي عندما كنت حياً، فماذا أجني من معرفة العلاقة الحميمة التي كانت تربط بين صديقهم الذي يسكن في نهاية الشارع، وسكرتيرته الحسناء التي تم توظيفها في مكتبه الأنيق، في الوقت الذي تشتعل المعارك بينه وبين زوجته بالغة النفوذ. وذاك صديقي الذي يجلس صامتاً في الرُكن القَصي، حقاً يَظْهر الحزن على ملامحه، فهو متى ما التقينا كان يُذكّرني ويَتَذكّر افعالنا وأقوالنا التي كانت تَشْغلنا أيام صبانا الباكر، وكأنه يحياها من جديد، كان كثيراً ما يزورني أو أزوره ويعود كل منّا وقد تَغير الكثير في دواخله لمجرد تبادل





الأحاديث بيننا. ذاك رتلٌ من النساء ويا لغرابة الأفكار والأحاديث التي يتداولنها وهُنّ راجعاتٌ من بيت العزاء، تتحدث إحداهن عن زوجتي التي (تبشتنت)، وكيف أنها لم تتوقع موتي منذ وقت مبكر فتُخَضّب أرجلها بالحناء، وتُفَوّت على نفسها فرصة أن تبدو وَجيهَةً أيام المأتم. ثم أنظر هناك، ذلك الذي استدان مني مبلغاً من المال دون أن يُعيده لي والآن هو مطمئنٌ الى أنه لن تتم مطالبته به فيما بعد، فهو يعرف أنني لا أسجل ديوني على الآخرين ولا أطالبهم بسدادها تجنباً لإحراجهم، أو أنظر لذلك الذي أنا مدين له بشيء، لكنه جَزِع لضياعه عليه، مع أني كَتَبتُ دينه في مُفكرتي وبالتاريخ الذي أصبحت فيه مديناً له، لكن جاءت أيام السداد في عز المرض، والآن هو قلقٌ، ويُسائل نفسه هل يُخبر أبنائي بدَيْنه أم يَصمُت وربما يَضيع عليه، آهٍ كيف يعلم ورثتي بأنني أَثْبَتُّ دَينَه في مفكرتي دون أن أُخطِرهم؟.

في الحقيقة لا أستطيع أن ألوم أحداً في هذا الشأن، فالكثير من أشيائي ما كنت أُحدّث بها أهلي أو أُفصح عنها، وسيجد أبنائي بعض دفاتر الشيكات ومنها قد يعرفون ما لَدَيّ من حسابات بالبنوك، منها ما سيجدون فيه بعض المال ومنها ما قد يجدونه تم قَفله، لأني لم أُحَرّكه منذ وقت طويل، لكن للأسف لن يستطيعوا الحصول على كلمات السر لحساباتي في وسائط التواصل لأنني لم أكتبها في أي مكانٍ بل وأنا نفسي كنت أنسى بعضها وربما فشلت مرات عديدة في الحصول على كلمة سر بديلة لتلك التي نسيتها. هنالك مصحفٌ مجزءٌ تم توزيع أجزائه على من يُريد أن يقرأ شيئاً من القرآن ويهب ثوابه لي، بالطبع كان الجدل يدور حول نفع هذا النوع من القراءة للميت من عدمه، لكن بعضهم كان يقرأ بإخلاص وبطريقة سليمة وهو في كامل طهارته ويتدبر آيات القرآن بينه وبين نفسه وهو يقرأ، والبعض الآخر كانت بقراءته الكثير من اللّحْن أو أنه لا يقرأ إلا كنوع من الوجاهة أمام الناس، أو لتزجية الفراغ في مأتم لا يريد أن يُطيل البقاء فيه لولا أن الظروف قد فَرَضت عليه ذلك. والقادمون إلى خيمة العزاء، منهم من يرفع يديه ويقرأ شيئاً من القرآن ومنهم من كان يدعو لي بالرحمة، ومنهم من كان يُحرّك شفتيه لكنه لا يقول أي شيء ثم يَقلّب كَفّيه تجاه الأرض وبعضهم يَقبضهما بعد أن يُشير بهما ناحية صدره، حضر كثيرون بعضهم أعرفه وبعضهم لا أعرفه، ولا أدري من أين يأتون. ربما كان بعض من لا أعرفهم زملاء أبنائي، لكني لم أرَ بينهم ذاك الذي قال لهم في يوم من الأيام، إن مَخْرجَهم الوحيد من الورطة، كما أسماها، هو الهِجرَة للعالم الأول، فالبقاء هنا موتٌ بطيءٌ ولا يعدو أن يكون عَبثاً لا أكثر، قال لهم أن ينظروا لحال آبائهم، وبالذات لحالي أنا، إذ لم تشفع لي كل مؤهلاتي التي تزين اسمي، كي أخرج من دائرة الفقر، ولولا أنّه يومها قد أنكر فائدة حُصُول أبنائي على مُؤهلٍ جامعي قبل أن يُهاجروا، لكنت قد وافَقْته وشَجعته في مَسعاه.

بعد الظُهر بقليل أتي بعض الضباط وهم يرتدون ملابسهم العسكرية بكامل علاماتها وجلسوا على كراسي العزاء، وقد تعجبت من ألوان زيهم هذا الذي لم أكن قد رأيته وعجزت أن أعرف لأي قوة من القوات ينتمون، لكن العسكرية كانت تتضح من وجوههم ومن عنجهيتهم البادية للعيان، وأحذيتهم الغليظة واللّامعة في آن. في هذه الأثناء رأيت ثلاثة قُطعان من الآليات، نعم، قطعان وليس أرتال، تأتي من ثلاثة اتجاهات ورَجَح لدي إنها تتسابق صوب خيمة العزاء وواضحٌ أن أسلحتهم كانت جاهزةً لإطلاق النار بكثافة لا يخطئها التقدير، ثم سَمِعت الاتصال المتبادل بينهم إذ يقولون بوجود الهَدَف داخل خيمة العزاء، وقد قال لهم قائدهم:

• لا أريد أحياءً من أهل الخيمة، لا أريد أي أعباء إدارية، لا أريد أي شهود على هجومكم الذي سيبدأ بعد قليل، لا داعي لترك أي دليل لمحكمة الجنايات الدولية، تقدموا وأضربوا بحزم و قوة، حتى عيننا في الخيمة، جاسوسنا الذي لا يعرفه أحد، اعتبروه من ضمن الخسائر، فقد أَخْبَرَنا في آخر رسالة نصية له قبل ثوانٍ من الآن، بعدم وُجود أي دفاعات، ولا حتى الأسلحة الشخصية...

عند هذه النقطة بدأت أقول للجالسين في الخيمة أخرجوا في الاتجاه الشرقي، الهجوم قادم، لكن لم ينتبه لي، أو يَسمَعَني أحد، يبدو أن القول «لقد أسمعت إذ ناديت حياً»، قولٌ فيه نَظَر، ها هُم أحياء، وأنا الميت أناديهم لأُسْمِعهم ولا يسمعون، وظللت أرفع صوتي كلما رأيت قطعان القوات المهاجمة تقترب من الخيمة، فارتفع صوتى الى أقصى ما أستطيع أو يستطيعه حَلْق آدَمي:

• الهجوم قادم، أخرجوا في الاتجاه الشرقي... الهجوم قادم، أخرجوا في الاتجاه الشرقي... الهجوم قادم، أخرجوا في الاتجاه الشرقي.

• يا حاج أصحى، بسم الله الرحمن الرّحيم، مالك؟

صَحَوت على نداء زوجتي، وهي تَهزُّني في كامل رُعْبها، وقد أضاءت نور الغرفة، فعرفت حينها أنني مازلت حَياً، ثم بَصَقْت ثلاث بصقات على جانبي الأيمن وقلت:

• اللهم أجعله خيراً، ذَكّريني صباح الغد لأُعطيك ما ستدفعينه، لمن سَتَرسم لك أجمل حناء.



لن تشرق الشمس

هشام أجران - المملكة المغربية



هانذا أعود للوطن، عشر سنوات من الغربة كلها ألم وحزن وتعب وحنين. وانتظار لهذا اليوم الذي أعود فيه لأرضي وأهلي وذكرياتي... الآن تجتاحني الذكريات، أذكر كيف خرجت من بلدي وفي القلب يأس يكاد يبعد عنه الحياة، وفي العيون شحوب أضاع بريقها... حزين، منكسر، وبلا أمل... وأذكر لحظة ضمني البحر وتقاذفتني أمواجه لترمي بي نحو الساحل. لا أدري كيف نجوت من الموت؟ وها أنا الآن، ماذا تغير؟

قد أبدو أكثر أناقة وحتى وسامة، برودة تلك البلاد زادت وجهي بياضاً، وأغذيتها زادته اكتنازاً... إحساس غريب يسيطر على جسدي وعلى كياني، أقطع الكيلومترات محاولاً أن ارسم صورة لأمي وأبي وأختي، قد تركتهم والبؤس يحيط بهم... ما زالت تلك النظرة الحزينة في عيون أمي وهي تودعني ماثلة أمام عيني، ولا زالت تلك الدمعة التي ترقرقت على خد أبي تثير قلبي وعيوني فأكاد أبكي، ما ظننت يوماً أن هذا البدوي القاسي القلب يمكن أن يذرف الدمع يوماً لكنه بكى، لقد كان يمثل دور الأب القاسي المتسلط ولكن في أعماقه يسكن قلب يطفح بالحنان والعاطفة... أجول بعيوني فيما حولي، ربما تغيرت أشياء، لا أذكر إن كان هناك طريق سيار لكني أقطعه الآن، مناظر بلادي كما تركتها، هناك يقولون لي: إن بلدك جميل لماذا أتيت إلى هنا؟ لا أجيب، تعود غصة الفراق والألم لتسد مجرى الهواء عني، فأشيح بوجهي لأداري حزني وألمي وأنا أقول في نفسي: نعم إن بلدي جميل ولكنه قليل الرحمة بأبنائه.

علي أن انعطف إلى اليمين، وأن اجتاز بضع كيلومترات في طريق غير معبدة، هاهي مشارف الدوار... البيت الكبير للحاج كما تركته لم يتغير يبدو عالياً أكثر من اللازم... أذكر يوم نظم حفلة بمناسبة نجاحه في الانتخابات، كانت وليمة فخمة، واندهشت كما اندهش الكثيرون من فخامة البيت وأثاثه، وكما تساءلت تساءل غيري: لماذا لا نكون مثله؟، كم أتمنى أن يظهر الحاج الآن، لا شك سيثيره منظر السيارة وسيتساءل عمن أكون، لن يصدق أنني لست سوى واحد من أولئك الشباب الذين كان يستغل فقرهم وحاجتهم للمال فيسخرهم في أعمال دنيئة مقابل دريهمات، أتخيل عينيه الجاحظتين، كلما مرت السنوات إلا وزادت عيناه جحوظاً... أهو الطمع؟ أهي الرغبة؟ أم هو تشوه بدأ يصيب الجسد المثقل بالخطايا والذنوب ودعوات الناس الذين ذاقوا من ظلمه وجبروته الكثير؟

أدخل الآن وسط الدوار، إحساس غريب يسيطر علي، ذكريات الصبا والشباب تجتاحني... أتذكر جلساتنا المسائية، يمضي كل واحد منا في أحلامه، كنا نحلم بالمال والسيارة وزوجة شقراء، أذكر بألم صديقي «عبد العزيز» كان أكثرنا أحلاماً وأول من خاض تجربة الهروب عله يحقق أحلامه، عثروا على جثته بعد أسبوع من المحاولة وقد شوهها البحر... أذكر كثيرين، منهم من التقيت في غربتي ومنهم من انقطعت أخبارهم عني، حتى الذين التقيت بهم رغم ضحكاتهم وكلامهم عن السعادة والراحة إلا أنني كنت اقرأ ذلك الحزن الدفين وراء عيونهم وكلماتهم وضحكاتهم.

ها هو البيت، بيتنا، تماماً كما تركته منذ عشر سنوات لم يتغير شيء، نفس الباب الحديدي الذي علاه الصدأ، طابق واحد وفي الداخل انتشرت غرف ضيقة في إحداها كنت أتكوم في الليالي الباردة أبحث عن دفء لم تستطع تلك البطانية القديمة أن توفره لي، و شاءت الأقدار أن يكون بجانب الغرف حوش واسع، هناك كنت أقضي معظم وقتي مع الدجاج والأرانب وبعض الماعز وبقرة، كنا محظوظين إذ كنا من القلائل الذين يملكون بقرة، وأذكر الآن جيداً دعوات أمي وهي تكمل صلاتها كانت تدعو للبقرة أكثر مما تدعو لنفسها... أأضحك؟ أم أبكي؟ كل ذكرياتي يسكنها البؤس والدمع والحزن، ولكني اعتدت ومنذ عشر سنوات ألا أذرف الدمع، فما قاسيته جعل الدمع يجف في عيوني.

توقفت السيارة وتحلق بعض الأطفال حولها ينظرون، نفس السحنة السمراء والعيون الفاقدة للبريق، أكتب على أطفال هذه القرية أن تموت وسامتهم منذ الصبا؟

طرقت الباب، أحس بقلبي ينتفض بقوة، ذات الإحساس وأنا أغادر المكان لأخر مرة، فتح الباب. كانت أمي، لن أستطيع أن أعبّر عما دار بداخلي، مشاعر كثيرة تباينت بين الفرح والخوف والنشوة والحزن كلها اختزلتها وأنا أرتمي في حضنها...

• من أنتَ؟

نطقت الكلمات بصوت ضعيف. استغربت، ألم تعرفني؟ عدت لأنظر في وجهها، واجهتني نظرة باردة، أحسست أن عينيها قد تغيرتا، طال وقوفي ورددت هي: من أنت؟

• أيمكن؟

وصرخت في أعماقي: لا... لا.

وبكيت.

منذ لحظة كنت أقول أن الدموع جفت في عيوني والآن أبكي بحرقة، فوجئت بأختي وهي تعانقني بقوة صائحة: أخي... أخي.

سمعتها الأم فأمسكت بيدي، يد باردة، شعرت برعشة وأنا أعاود النظر إليها، جذبتني نحوها تحسستني بيديها الباردتين وصاحت: ابني...!



وعدت لأرتمي في حضنها وأستشعر الدفء الذي لم أشعر به منذ عشر سنوات.

دخلت. البيت كما تركته، ربما زاد كآبة، أم هي المفاجأة التي لم أكن انتظرها زادتني أنا كآبة. سألت أختي:

• ماذا حدث؟

أجابتني بحرقة بالغة:

• لقد فقدت البصر بعد عام من رحيلك، داؤها القديم وحزنها الشديد على فراقك أفقداها نعمة البصر.

في لحظة تذكرت أني نسيت أبي، نظرت إلى أختي نظرة تساؤل، فأحنت رأسها وقالت بصوت حزين: إنه في السجن يقضي عقوبة حبسية بعد نزاع نشب بينه وبين الحاج حول قطعة أرض. ولنفوذ الحاج ومعارفه فقد سجن واتهم بالسرقة والعنف.

أمي فقدت بصرها، وأبي في السجن، وأختي سكنتها الأحزان وهي في مقتبل العمر، فضاعت نضارة الشباب وراء سحب من الهموم والأحزان... وأنا؟

منذ عشر سنوات لم أسأل عنهم، ولم أحاول أن أعرف أخبارهم، انغمست في حياتي هناك، عانيت الكثير وقاسيت الوحدة والغربة ونظرات الآخرين ولم أهتم، كنت أجمع المال وأعرف أني سأعود يوماً لأزرع البسمة على شفاه أسرتي واليوم اكتشف أني لا أستطيع أن أفعل شيئاً. أيمكن أن أرد البريق لعيون أمي؟ أأستطيع أن أخرج أبي من السجن وأعيد له حقه؟ لست سوى ديكور، سيارة وملابس وهدايا وبعض المال لكني لست سعيداً، لم أكن يوماً سعيداً ولا أظن السعادة ستكون من نصيبي يوماً.

قضيت النهار كله في حضن أمي، فرحت لأنها ضحكت معي وأكدت لي أختي أنها ومنذ زمن لم تعرف طعم الضحك. في المساء نامت، فخرجت، تهت في طرقات الدوار ودروبه، التقيت بأناس أعرفهم، حيوني وسألوني عن البلاد التي جئت منها، تضايقت من نظراتهم لي، يدققون النظر في ساعتي وملابسي وملامح وجهي .كنت اقرأ ما وراء النظرات؛ حسد، وتساؤل: متى نصبح مثله؟، لكنهم لا يعرفون ما وراء ساعتي وملامحي.

التقيت أحد أصدقائي القدامى، جلست معه كثيراً بعدما ألح علي في مشاركته كأس شاي منعنع، هنا يغدو للشاي طعم خاص، هناك لا أحس بأي لذة وأنا ارتشف كؤوس الشاي، أهي غصة الفراق تبعد عنا كل إحساس؟

حدثني عن الدوار، بدا فرحاً وهو يتحدث عن الكهرباء التي أصبحت متوفرة، وعن مشروع تعبيد الطريق، وبناء المستشفى، وتكلم عن شباب الدوار، في كل شهر يعيد معظمهم قصتي، أخبرني أن الأمر لم يعد سهلاً كثيراً ما يضبطون وكثيراً ما يموتون. تحدث عن الحاج، أخبرني أنه ما زال في البرلمان، وما زالت خطاياه تزداد، شعرت بالغضب وأنا أسمع حديثه عن هذا الذي أدخل أبي للسجن وتعالى نداء في أعماقي: وما عساي أفعل؟

ودعت الصديق وذهبت للنوم، كان علي أن أتحمل لسعات البعوض والرائحة المنبعثة من الحوش، لكن والحق يقال نمت مرتاحاً.

ومرت أيام، كنت قد قررت تمضية عشرة أيام هنا، حاولت أن أعالج أمي لكن الأطباء أخبروني أن الداء استفحل ولا أمل، وحاولت مع أبي، زرته في السجن رماني بنظرة ساخرة وهو يقول: أتذكرت الآن فقط أن لك أب؟ أين كنت وأنا أتعرض للذل والمهانة؟ للأسف لم ألد رجلاً.

ومثل الآخرين كانت نظرات أبي نافذة وهو يدقق في ساعتي وملابسي وملامح وجهي.

وحان وقت العودة، عاد الحزن ليرتسم على وجه أمي وأختي، عزيت نفسي بما تركته لهما من أثاث ومال، ووعدت أمي ألا يطول غيابي، وأني قريباً سآخذها معي علّ علاجها يكون هناك. ركبت سيارتي وغادرت المكان، رأيت الحاج واقفا أمام باب بيته أشار إليّ بيده وهو يبتسم، كدت أشتمه بصوت عال لكني داريت غضبي وتابعت طريقي.

الجو بارد هنا، أفقت كالعادة مبكراً، ارتشفت جرعات من الشاي بلا لذة، ثم ارتديت البذلة الزرقاء. الغرفة الضيقة تسودها الرطوبة، نزلت الدرجات بهدوء، وجدت «مدام كلير» في الأسفل، عجوز في الثمانين ما زالت محافظة على رشاقتها، حيتني تحية الصباح، كانت طيبة، لا أعرف، كلما التقيتها تذكرت أمي، مضت بخطوات رشيقة وتابعتها بنظراتي أنا الشاب ذو الثلاثين ربيعاً أحس التعب يهز جسدي مدى الأيام. أقبلت الشاحنة، لبست القفاز الأسود وأخذت مكاني في الوراء، في الجانب الآخر وقف «أحمد» حبيبه، رد بإشارة كعادته، الصباح بارد والبذلة الزرقاء لا تمنحني الدفء، تحركت الشاحنة قليلاً ثم توقفت، نزلت لأحمل أكياس القمامة المرمية على الجنبات، نفذت لأعماقي تلك الرائحة الكريهة، رميت الأكياس في الصندوق. نظرت للسماء، لا أظن أن الشمس ستشرق اليوم، هناك في بلدي تشرق الشمس دوماً. تذكرت أمي، أختي، أبي... انتبهت على صوت رجل يصيح: قم بعملك أيها القذر!

انحنيت لأحمل كيساً آخر، لا أعرف لم تذكرت الحاج.

حملت الكيس وريح باردة تضرب وجهي بقوة، وأعرف أن الشمس لن تشرق اليوم، ولعلها لن تشرق أبداً.



رؤية كاتب



د. عاطف عبد علي دريع الصالحي - العراق

لم أستطع أن اهتدي إلى منزله إلا بعد تعب شديد وعن طريق قريب له يعمل في إحدى مكاتب الشركات السياحية حيث أعطاني رقم هاتفه... وعندما اتصلت به رد عليّ ورحّب بي وبزيارتي له وقتما أشاء وصلت منزله بعد كثير من الأسئلة التي وجهتها للمارة في الطريق، وبمجرد أن ضغطت على زر الجرس خرج ليفتح لي باب الحديقة... وقد سبقه صوته وهو يهتف... أهلاً وسهلاً... أستاذ.

صافحته بحرارة لم أصطنعها بل اكتشفت أن في داخلي محبة فعلية له. أدخلني إلى غرفة الضيوف التي لم تكن مهيأة لاستقبالي، لأن بعض أبنائه قد خلعوا ثيابهم وتركوها على المقاعد... وقد اعتذر من الفوضى التي سببها الأولاد... وهو يجمع الثياب ويخرج بها ليعود من جديد والعبارات المرحبة لم تغادر شفتيه، هذا الرجل الذي يضع على رأسه غطاء سميكاً ويرتدي روب يبدو عليه القدم، اتقاء من البرد الذي نحن في أوج موسمه هذه الأيام، كان في يوم من الأيام شيئاً آخر... كان أنيقاً ومعطراً ومتنفذاً يحل أكبر المشاكل بمجرد أن يتصل بمكتب الوزير أو المحافظ ويعرض عليه ما يريد ولا أحد يقول له «كلا» لكنه بالتأكيد قد مرّت به سنوات لاحقة سمع فيها تلك الكلمة كثيراً حتى من أفواه الذين يقولون له سابقاً «نعم».

ومُذ سنوات خلت عرفته، كنت ما زلت فتى يافعاً معبأ بأحلام كثيرة عن مجد سيأتي، مجدٌ تحققه الكلمات التي أسطرها على الورق وأبعث بها الى مواقع إلكترونية ومجلات وصحف أسبوعية مغمورة أصحابها حصلوا على إجازات إصدارها بسبب علاقاتهم مع بعض الوزراء أو أجهزة الأمن وربما السفارات المتنفذة، صحف ومواقع كثيرة لا تعمر طويلاً ولكن أصحابها يضربون ضربتهم ويمضون، حجمها لا يتعدى صفحات قلائل ولا يباع منها أو ينشر إلا بضع نسخ، ومع هذا نراها تنتشر بسرعة مثل الوباء، وما إن تحتجب واحدة حتى تصدر ثلاث بدلاً عنها، لكن حتى هذه تبخل علينا ولا تنشر ما نبغي إليه، لقد كانت مواقع

ومجلات وصحف مُباع فيها كل خبر أو صورة أو إعلان، وحدها مقالاتنا وقصصنا ورواياتنا لم تكن كذلك، لذا تظل تحت اليد حتى يتوفر فراغ فتحشر فيه وغالباً ما يتصرف المُصمم بالنص فيقلصه إن كان طويلاً ليلائم المساحة الفارغة المُخصصة له.
نعم ذهبت الى مكتبه وأنا أتأبط بعدد من الروايات والقصص والمقالات التي كتبتها ولم أستطع أن أحقق اللقاء معه إلا بعد أن ترددت على مكتبه مرات عدّة وفي أوقات مختلفة وكانوا يعتذرون لي بحجج كثيرة واهية، لكنني أمسكت به أخيراً وهو يهم بالخروج من غرفته متوجهاً لقضاء حاجة، فلم يستطع أن يفلت مني وما أن عاد الى غرفته حتى دخلت وراءه... قال لي أنت جريء وهذه من أولى صفات الكاتب الناجح وشكرته على كلامه هذا وأنا أعلق... ولكنني لا أكتب إلا في المقالة والرواية والقصة القصيرة.
ونطق قائلاً: عظيم ورائع، أما أنا كنت حقوقياً تركت كلية الحقوق في السنة الثانية لأدخل في بئر الصحافة التي لن يخرج منها من دخلها، وبعد أن أنهى جملته أطلق قهقهة خافتة... قلت له بعدها حملت لك بعض كتاباتٍ لتطلع عليها!... قال: حسناً سأقرأها في أقرب فرصة وقدّ ننشرها... كان حديثه معي ودياً أشعرني فيه إن اقتحامي لمكتبه وجلوسي أمامه بهذا الشكل الواثق حيث أضع ساقاً على أخرى لم يثر استهجانه وهو مُحاط بمجموعة من العاملين الذين لا يجرؤون على الجلوس ما لم يأذن لهم ولعله رأى تصرفي طبيعياً من شاب مليء بالحماس والرؤى يظن أن بمقدوره أن يجعل العالم كله ينحني أمامه ويستجيب لما يريد.
وانتبهت الى أنه كان يفرك جبينه باستمرار وهو يطأطئ رأسه قليلاً، أما مكتبه فرغم مساحته الصغيرة إلا أنه أنيق جداً وخلفه مباشرة صورة لرجل مُسن يبدو عليها إنها قديمة العهد، وكان يرتدي بدلة بنية غامقة مع رباط عنق ذي لون قاتم وكان يتكلم بصوت خيِّل إليّ أنه يفتعل إظهار التعب على نبراته فسألته: أتحس بشيء من التعب يا أستاذ؟ أجاب: هناك أمور نعتاد عليها ونتعايش معها مرغمين مثل داء الشقيقة! ثم سألته عن صاحب الصورة فقال: إنه أبي رحمه الله هو الذي أنشأ هذه الصحيفة واشترى مطابعها أما أنا فوجدت كل شيء حاضراً ولم أتعب بشيء، وتباسط في القول معي وسألني عن اسمي فقلت أحمد إنه مكتوب على المقالات!! وعلق: وما أدراني أنك اخترت اسماً مستعاراً لكتاباتك، أجبته: جائز ولكنني أحب أسمي ولا ضير في أن أكتب به وأضعه في صدر كتاباتي. فقال: هذا حق مشروع، ثم قال لي بشيء من النصح كل الأدباء ماتوا جياعاً ومشردين إلا القلة منهم فمن دلك على هذا الطريق؟ أجبته: وجدت نفسي فيه ولذّ لي السير وها أنا ماض دون أن أفكر بالتراجع.
وقبل أن أصافحه مودعاً اقترحت عليه أنْ ننشئ زاوية أدبية وبمقدار نصف صفحة في الاسبوع، ووعد بأن يدرس الفكرة مع مجلس التحرير وكنت أعرف إن مجلس التحرير كله مُتركز في شخصه فقط أما البقية فهم مُحاسب لا علاقة له بالصحافة ولكنه يجيد جباية الإعلانات والاشتراكات وهناك شخص ثالث يأتي ليلاً لأنه في النهار يعمل في الإذاعة ويندس في غرفة صغيرة يسجل بها أهم الأخبار التي تبثها الإذاعات من أجل أن تملأ بها الصفحة الأولى من الجريدة، هذا هو ملاك العاملين في مكتب الصحيفة وأنا مصر على أن أغتصب لي موقعاً فيها.
ودعته بعد أن صافحته وظل عطره النادر على يدي، هذا العطر الذي لا أعرف له اسماً فقد اعتدت أن أتعطر بأنواع رخيصة الثمن والمعبأة داخل بلدي، كنت أتابع الصحيفة وأتصفحها كل يوم وبعد خمسة أيام وجدت عنوان يتصدر الصفحة الثالثة يقول أدب وأدباء وتحته نشرت مقالة لي عن ديوان الأستاذ أحمد، ذهبت ورحت أحث خطاي بين صفوف الماشين وبداخلي رؤى تسير معي لأنها روحي التي تكلمني دائماً، ثم انعطفت في الزقاق المؤدي الى مبنى المكتب وقبل أن أتوغل فيه لاح لي بقامته الطويلة المهيبة وخطواته المسرعة وهتف بي عندما رفع عينيه ورآني أمامه: أرأيت مقالتك يا أستاذ؟ وأجبته: بالتأكيد أنني من قراء الصحيفة المدمنين. وهل فاجأك نشرها؟ وعدت للقول أتريد الصدق؟ نعم، لقد توقعت ذلك.
فأجابني... عظيم... أنا أحب الواثقين من أنفسهم.
كان نشر المقال الأول في الصحيفة بداية عملي فيها لقد فرضت نفسي عليهم حتى على المُحاسب الذي كنت أحس بامتعاضه من اهتمام صاحبها بي وجلوسي معه لنثرثر في أمور شتى وهذا المجد الذي لم يحصل هو على شيء منه، وهكذا أصبحت أتسلل الى مكتب الصحيفة بعد انتهاء دوامي لأجلس في غرفة المنصت الذي لا يأتي إلا ليلاً ليسجل أخبار الاذاعات وأكتب ما عندي من مقالات، خواطر، قصص قصيرة... وكلها تجد طريقها للنشر.
ها هو اليوم أمامي مذ سنوات لم أره، حيث ذهبت في بعثة خارج بلدي أتممت فيها كتابة أطروحة الدكتوراه مصطحباً معي رؤياي التي طالما كانت معي رفيقةً تلازمني حيثما أكون، لكن هذه الدكتوراه لم تقتل الكاتب المبدع فيَّ وظلت رواياتي ومقالاتي حاضرة في الصحافة الأدبية، عشرة أعوام أو أكثر انصرمت من عمر الزمان لتقلب معادلات كانت قائمة ولتحل بديلاً عنها معادلات ووجوه كانت يومذاك تساكن الظل بحثاً عن الفرصة في مساكنة الضوء، عشرة أعوام انعكست عليه سمنة وبياض شعر ومزيداً من الهموم التي لم تكن آنذاك، إلا أن رؤياي معي دائماً لم أستطع نسيانها ولو لبرهة من الزمن هي تنظر لي بمنظار وأنا أنظر لها بمنظار وكلانا يعرف الآخر.
وبعد انقطاع دام عشرة سنوات خلت كانت كلمات الترحيب تتردد بين فترة وأخرى بشكل بدا لي فيه ارتباكه الذي لا أعرف له سبباً وكان أيضاً يرفع الغطاء عن رأسه ويبقيه في يده برهة ثم يعيده ثانية ويقول أهلاً بك... أحمد إنني أستعمل اسمك مجرداً من لقب دكتور فلا تؤاخذني، بعد لقائي معه وفرحته بي لم أجد في نفسي الجرأة على أن أقول له شيئاً وهو يسألني بأريحية: ماذا تحتاج قل؟ أجبته: سلامتك جئت لأراك فقط وقد أحسست وأنا أنطق بجوابي هذا أنني أبقيت على لمسة الوفاء في لقائنا هذا، وبعد فنجان القهوة أصر على أن أخبره عن رؤياي وكيف استطعت تحقيقها وهو يقول لن تخرج ما لم تخبرني بذلك.



اللحظات الأخيرة



عمر علي الجقومي - السودان

أكتبُ إليك في أجواءٍ عصيبةٍ جدًا، حيثُ العَدوُ يُشنُّ عَلينا غارات منْ عدّة جهات، مُنذْ أمس بَدأتْ أجواءُ المُعسكر أكثرَ توتراً بَعدَ مَقتلِ قائدَنا، ومُنذْ لَحظتها لَمْ نكُ مُستعدّين لفعلِ شيءٍ أخر غيرَ التّرقب، حَتَى أنّنا لَمْ نَأكلْ بَعدْ وبَدأَ الماءُ الذي بِحَوزتِي يَقلُّ شيئًا فشيئًا، لأنّني كنتُ أردمُ هُوةَ الجوعِ به فاستنفذتُ أكثرَ منْ حصتي بكثيرٍ كحالِ كلّ المُعسكر، موردُ الماءِ بعيدٌ منْ هُنا ولا يُمكننا أنْ نصلَ إليه بأيّ حالٍ منْ الأحوال، فقدتُ مُعظمَ رفاقي حَتَى ياسين فارقني مُنذْ لَحظاتٍ تَحتَ وطأةُ الألم، لَحقتَ به طلقةٌ قاتلةٌ بَعدَ مُنتصفِ الليلِ حينَ حاولَ الخروجَ لقضاءِ حاجَته، لَيست الصعوبةُ في تَقبّلِ رَحيله وإنّما فيما تَركّهُ لي أو ما الذي يَجبُ عَليّ فعلُه، على أيّ حالٍ هنالكَ أملٌ وحيدٌ لكي ننجو هو أنْ تُوقّع الحكومةُ هُدنةَ مَع حركاتَ المُقاومة وتقومُ مُنظماتُ الأممِ المُتحدة بِحمايتِنا إلى حينٍ، لكنّي أرى ذلك بعيدًا وبطيئًا.

لا أعَرفُ عَنْ مَاذا أكتبُ إليك فأنَا أودُّ أنْ أعَرفُ عَنك أكثرَ ممّا أودُّ إخبارك به، على الأغلب تُشاركني التردّدَ ذاتَه والشعورَ، على أيّ حالٍ سأفترضُ أنك بخير، مُنذُ أنْ وصَلنَا المُعسكر قَبلَ سنوات كتبتُ مئات الرسائل لك وأحَرقتُ مُعظمَها لأنّ تغيراتٍ جديدةٍ وأحداثٌ مهمةٌ قدْ حدثَتَ مُؤخّراً، وفي الغالبِ ستكونُ هذه الرسالةُ الأخيرة..

قَبلَ سَنتيّن طلبتُ منْ القائد إجازة لأنّ أمّي وحيدةٌ وتُصارعُ المرضَ فَوافقَ على مضض لكنّي كنتُ أحتاجُ لِقاءَك فَقط، أمّي ماتَتَ قَبل عشرِ سنوات بصدّمة سُكّري عندما بَلغَها خبراً عَنْ وفاتي، وعندّما تَسللتُ خَارجَ المُعسكرَ تَحتَ جُنَحَ الليلِ كانتَ الحكومةُ تَنصبُ كَمينًا لرفاقِ الكفاح فوقعتُ فيه وتمَّ أسري، حينَها تصاعدتَ أُمنياتِي وأشواقِي إلى السّماءِ كدخانٍ كثيفٍ قَبلَ أنْ تُبعثرَها رياحٌ جنوبيةٌ شديدة السّرعة، كنتُ أُفكرُ في لقائك، أَعيشُ لَهفتُه على النّحوِ الخاص، أجدّني أقتربُ منك مُحمّلاً بأشواقِي الكثيفةَ، أطردُ عَني كُلّ سَنوات الفقدِ ولَحظات الغيابِ وأستبدلُها بلحظةٍ وحيدة، لحظةَ تَنتهِي عندها كُلّ همومي المُبعثَرة وتُعالَجُ فيها كُلّ جُروحيَ المُثخنة، تَتبدّدُ، تَختفي، تُحيلُ وجْهي المُوغل في التّرقبِ إلى الحضورِ والاكتفاء، لَحظةَ رُؤيتُك هي كُلّ الأمانّي والأحلامَ المُؤجّلة، أعَني بقدرِ أكبرَ إنهاءَ مَلَحي وعَذاباتِي الطَويلةُ عندّ يديّكَ النَاعمتيّن، كما أودُّ أنّ أرتَوي وأنا المشبّعُ بعطشِ السّنوات على شفتيّك المُمتلئتيّن، أنْ أغوصَ بينَ يديّك دونَ أنْ أسمعَ صافرةٌ أَو حَتَى أكُون في انتظار لَحظةَ ترقبٌ قادمةَ، بقدرٍ لا يَنتهي، أَبْقَى هناكَ، أشعرُ بكِ تملئينني بالحضورِ تعويضًا لفقدٍ كبيرٍ،

أتَعرفينَ كَيفَ يَكتبُ الرفاقُ هناكَ رسائلهم؟
جميعُنا نتشاركُ حالةُ الفقد، الشّوقُ، الأمنياتُ والأحلامُ، الفكرةُ والهدفُ، أعَني أنّنا نعملُ كمجموعة نتشاركُ في الغالب كُلّ شيء، نتظاهرُ بالقوة، نُصفقُ حينَ يُخطَبُ فينا، نصرخُ حَتَى نُصابُ بالصّمم، تَعتلي وجُوهَنا ابتسامة كاذبةٌ كُلّ هذا لأنّنا تَركّنا كُلّ شيء حتى أُسرنا منْ أجْلِ القضيةِ لكنّنا ليسَ كذلك، أجلَ نتشاركُ حَتَى هذا والقائدُ أيضاً يَعرفُ ذَلكَ والخطيبُ والسّياسيّونَ والمقاومةُ، كُلنا نعرفُ ذَلكَ وكُلّنا كَذابون ولكنّنا نتظاهرَ بأنّنا أقويّاءَ، على أيّ حالٍ هي حالةُ اعتياد مطلوبة، عندما يَأتي الليلُ نختبئُ بداخله كالجنين في رحم أُمّه، نلوذُ عَنْ الآخرين بهمومِنَا وفواجعِنا نحدّثُ أنفسنا، نُسامرُها، نبكي على لَحظاتنا القَاسية، نتلمّسُ أجسادَنا، نمرُ على الجروح والكدماتَ، نتجاوزَها لَهم أكبرَ لكنّها تستدعيّنا باستمرار لأنّها في مَرَحلة الشّفاء، نمسحُ عَليّها، نُحاولُ أنْ نزيلَ عَنها الأوساخُ وطبقاتُ الدّم المتجمدَةَ، نَشعرُ بالألم لكنّنا نفعلُ ذلكَ حتى يسيلُ الدّمُ منْ جديد، نتركُه فيَعودُ لحالته مجدّداً ونظلُ نفعلُ ذَلكَ لأيام، نَنامُ بنصف قلبٍ ونصفُ وقت ونصفُ اهتمام، أيّ أنّنا نجعلُ وضعَ الاستعداد قائمًا علَى الدّوام، نستيقظُ في الصباحُ الباكرَ وأعيُننا باديٌ عليها الإرهاقُ والتعبُ، يُطلبُ منّا أنْ نتقسّم إلى مجموعات لتجهيز الأكل وجلبُ الماء ومهامٌ أُخرى، لكنّنا بمرور الوقت تَعوّدنا على مَصيرَنا منْ أجلِ القضيةَ رَغمَ أنّ بعضَنا شَعرَ بعدم جدّواها لأنّ السياسيين بدأوا المُتاجرة بها.
كَيفَ بدتْ حياتَك بدوني؟
لا أعرفُ ما إذاَ كنتُ سَأُسَميّها حياةٌ جديدةٌ أمَ هي فترةٌ كنتُ أملأها بذكرياتك للحد الذي لمْ أُفكرُ فيه كَيفَ أبدو للآخَرين؟
أعَني بقدرِ أكبرَ كنتُ مهووساً بكِ أكثرَ منْ أشيائي الأُخرى.
وأنت كَيْفَ كانَتْ حياتُك؟
ليستَ هي حياةٌ إنّما مَصيرٌ مُوغلٌ في الفقد، كنتَ أعيشُ هاجسَ الغياب دائماً فَلا أعَرفُ ما إذا كُنتُ سَأُسميّها حياةٌ أمَ هي مرحلةٌ سيّئة أبْقاني فيها الأملُ وحدَه إلى الآن.

أنا أتفهّمُ حركةُ يديّك الآن وضرباتُ قَلبَك المُتسارعةَ وتكوّرَ نهديّك وأنفاسَك المُضطربة، أتفهّم كُلّ المشاعر المُتعاقبة كخلية نحل نشطة، أتفهّم جَدّواها ومآلاتها، لكنّه المصيرَ حبيّبتي، قدرُنا أنْ نتشاركَ الهاجسُ والتّرقبُ والفقدُ والمصيرُ واللقاء.
آآآه يَبدو أنّني أفترضُ أشياءً أكثرُ ممّا يَنبغي عليّ التّفكير فيها، رغمَ كُلّ شيءٍ حَولي الآن، جثثٌ، دماءٌ، أنينٌ وألمٌ، مصيرٌ مجهولٌ إلّا إنّني أشعرُ بمنفذ سيُخرجني إليك لكي أُنهي حياتي عندك.
مازالَ العَدوُ يُواصلُ القصفُ، لو كانَ بإمكانك سَماعه الآن لشاركتني حالتي البائسة، على أيّ حالٍ إنْ لمْ أعثرُ على المَنْفذ أتمنّى أنْ تصلَ إليكِ رسالتي الأخيرة.
ياسين تركَ لي ورقةً وقلماً وأخبرني أنْ أكتبَ رسالةً إلى زوجته وأنّه كانَ يتمنّي لقاؤُها كآخر شيء يودُ أنْ يَلتَقيه منَ الحياة ولكنّي ملأتُها بمَا كَتبتُه إليك، لمْ أكُ قادراً لكي أتحركُ إلى شنطتي لأستخرجُ منها أوراقٌ جديدة ولاَ حَتَى بقيةُ رسائلي القديمةَ، قبلَ ساعَتين منَ الآن فقدتُ رجليّا وفقدتُ القدرةُ على التّحركِ والآن فقدتُ القدرةُ على الكتابةِ أيضاً، سأحتفظُ بالرسالة في جيبي على أيّ حالٍ
كنتُ أودُّ أنْ أقولَ أكثرَ...
أُحبُكِ. تَختصرُ كُلّ مَا أودُّ قَولَه.

سالم/ ياسين.. صيف ١٩٩٦.



صك الغفران

كانت حياته يوماً طويلاً بلاً مفاجآت، وكان هذا سر طمأنينته عندما يستيقظ في الثامنة صباحاً كما يستيقظ أحدهم من قيلولة. اليوم استيقظ فوجد نفسه في صفحة جديدة من رواية حياته التي أتم قراءتها بالأمس.
يطوي صفحته في تزجية الوقت. يهدر صباحه دون أسى كما يفعل النهر بنفسه حين يرهقه الضجر. في الليل يداهمه الأرق. ليله يبدو موتوراً، يشع في أطرافه حفيف يشبه أنين أرواح هائمة في أودية العذاب. سكون موحش يثير قلق شاهين. يدفع الرهبة في نفسه. وقد جسّم له الوهم أعمدة جاثمة تحيط به، وتراءى له طيف جاره بيومي، شاب في العقد الثالث تمازج معه في العمر. يصدر أصواتاً مكتومة فيها ألم ومعاناة، صرخات استغاثة تتملل في روحه ضيقا ونفاذ صبر. ربت على كتف طيف بيومي وهو ينظر إلى عينيه قائلاً:

- أكان لابد لهذا الفيروس أن يجتاحك ويبتر روحك؟

أكان لابد من هذه الجائحة (كوفيد ١٩) لتحاصرني؟
وتقلب حياتي رأساً على عقب. ليذهب النور ويحل عتم القلق، ليس فقط على الوضع الذي أنا فيه الآن. وإنما على ما يمكن أن يحدث لو استمر أكثر من ذلك. هل سنبقى هكذا ساجدين؟ ربما إلى العام التالي، وربما إلى يوم الدين.
تمر الساعات بطيئة كأنها الدهر يمشي الهوينى، قضاها بيومي ينازع الموت. بلمحة سريعة خطفت روحه وكانت أسرع منها القناع الذي انتشر فوق وجه شاهين وكسا مثلث ملامحه بقشر معتمة أخفت كل شيء حتى الشحوب. وقف شاهين بجوار النافذة يدخن و يتأمل الموت يتموج في العتمة في باطن ليل بهيم، وهو يفترس الأرواح واللون الأسود والزمن نفسه.
تتصاعد من أذنيه أعمدة الدخان. فيدرك أن قطار العمر يفكر في زمن مجهول الهوية. يدخن كي يتذكر ويدخن كي ينسى، ويتمنى لو كان بمقدوره أن يعيش إلى الأبد دون توقف القطار في المحطة الأخيرة.
صفارة الموت تثقب زجاج قلبه، غارة على مستقبله، على بيته، على حياته.
«يا رب ارحمنا» لكن كيف سيصل صوته إلى الإله في غضون هذه الأصوات الصاخبة بداخله. فالموت يشحذ همته لينقض على الرؤوس التي حان قطافها ولو غير يانعة. نظام الحياة انتهى، بدأ نظام الفناء والتحلل. موت بريء يهمس: ها قد أتيت فيتوقف نبض الحياة في الخارج، في المقهى، في الشارع، وفي كل مكان ويبعث عالماً مليئا بالضعف والانهيار وملايين الأرواح المتشبثين بحياتهم تشبثاً مستميتاً.
اختبأ شاهين في بيته، خشية أن يشق طريقه بين الجثث. وقف يتأمل شبح الموت. يقف بجانبه موجهاً سبابته اليمنى نحو عنقه. موت بيومي غير سلم مخاوفه. يعيش خوفاً حقيقياً، لا تمثيل فيه ولا تمويه والجماهير الشعبية المطحونة يستخفون بالحياة لدرجة السفه. وقف على خشبة الحياة وسط عتمة سوداء تلفه من كل جانب. خوفه من الفناء يفوق خوفه من خسارة المال. يشتّم رائحة الندم، ويسعى إلى توقيع صك الغفران تكفيراً عن ذنوبه.
فتبرع بقسط كبير من ثروته.
هذا التصرف لا يأتي إلا تبريراً لندم أو خطأ فات أوان تصحيحه، يبدو شاهين كمن في حاجة لكتف ليستريح وكهف ليختبئ من شبح يلاحقه، رافعاً حقيقة صادمة في وجهه. مدى صغر حجمه أمام الموت.



لمياء القفصي - تونس



الجن حـــق!



محمد محمود - موريتانيا

• مرحبا سعد كيف أصبحت؟

• لا بأس أنا بخير؟

ما شاء الله عليك بدأ جسمك يتحسن، أصبحت بطنك كبيرة، ثم ضحك الدكتور صاحب الرأس المشتعل شيباً والوجه الوضاء والبشوش والنظارتين المنصوبتين فوق الأنف مع مريضه سعد الذي كان مصاباً بالجنون... وأمره بالاستلقاء على السرير، ووضع سماعات في أذنيه تمنعه من أي تشويش، انظر إلى الشاشة المعلقة في وسط الجدار، ركز على ذلك الضوء الأزرق واترك عينيك وراءه، ظل سعد يحرك رأسه متتبعاً للضوء وهو يتحرك يميناً ثم شمالاً، وراح يتدحرج نحوه بهدوء على أنغام موسيقى خافتة وربما حزينة، فشرعت بقعة الضوء تتمدد وتكبر، إذ فيها كثير من همسات الجن على رصيف الذكريات المقصية والبعيدة، وكان ما كان.

الثالثة صباحاً.. ليل سبتمبر العذب يأتي عبر الشوارع، تداعب نجومه الأرض، ويتغزل قمره بالأشجار وتراقص رياحه الأغصان، أنا وصديقي أمير واقفان بعد إنهاء المراجعة في الساحة على بعد خطوات من المنزل نتبادل أطراف الأحاديث....

بعد نقاش طويل في مجالات عدة، قلت بعد أن حكى لي حادثته مع الجن التي لم أتقبلها يوماً من الأيام:

• نحن كلنا مخيفون يا صديقي، وأبسط مثال على ذلك أن الحيوانات تخاف البشر، والبشر يخاف من الحيوانات، قبل أن يألف كل منهما على الآخر وما دام كل طرف يخاف من الآخر فهذا يعني أن جميع الأطراف مخيفة، أو كل غريب مخيف. ولكن صديقي هذا لا ينطبق على الجن، فهم أقوياء لا يخافون ولا يرحمون، وجوههم مرعبة تتغير مع الثواني، أظافرهم تخترق الجدران من شدة الحد والطول، يتحولون على ما يريدون، سرعتهم كالبرق، أصواتهم كالرعود، وغضبهم كالعواصف.

ضحكت، ساخراً منه:

• يبدو أنك فقدت عقلك بعد تلك الحادثة يا عزيزي ذلك كان مجرد خيال لم تر أي شيء، إن كنت تريد الحق أنا أعتبرهم خرافة غير موجودين، هم مجرد أسطورة.

• أعوذ بالله لا تقل هذا هم وردوا في كتاب الله، وكانوا في جيش سليمان العظيم، هم مثلنا ينقسمون إلى قبائل وأجناس فيهم المسلمون والكفار والنساء والذكور، وهناك جن مسلمون معروفون عندنا أتوا لنبينا الكريم يريدون سماع القرآن، وهم (حَسَا) و(بَسَا) و(شاصر) و(باصر) و(الأحقب).

• إذن فليكونوا موجودين حقاً ولكن أنا لا أخاف منهم أبداً...

ضحك أمير ثم قال مبتسماً:

• إن التقيت بهم ستتذكر كلامي.. وداعاً إنها الساعة الثالثة ليلاً، سأذهب لأنام لم نطالع أي شيئ بسببك أنت واعتراضاتك التافهة.

تفرقنا أمام باب المنزل، أخرجت علبة السجاير ثم أشعلت سيجارة منها وشرعت أدخن، وأنظر إلى صديقي وهو يتوارى عن أعيني ذاهباً تحت أضواء الشارع الهادئ حيث الصمت القاتل، والهدوء الذي يذكرك بالمقابر.

• المسكين مجنون، يؤمن بكل ماسمع، حتماً سيدخل مستشفى الأمراض العقلية قريباً بسبب تخيلاته التافهة.

رددت هذه الكلمات مبتسماً أنفث الدخان من فمي، وأتذكر كلماته حول الجن...

غاب أمير عن عيني وأصبحت وحيداً في الشارع لا صوت غير همسات الريح، ومواويل البشر، لا شيء يتحرك غير تلك القطط التي تلعب في الشارع، شعرت بالوحدة، ألقيت السيجارة على الأرض، ودخلت المنزل، ثم فتحت باب غرفتي، واستلقيت على السرير كالصنم، مرهقاً من التعب، لأسمع بعد دقائق من استلقائي على السرير واستماعي للرياح تعزف أوتارها داخلة عبر النافذة، هائماً في اللا شيء، شخصاً ينادي علي من الحمام الداخلي، بصوت كصوت أمير، قمت مسرعاً ومستغرباً في آن واحد إلى الباب، لكن لم يكن هناك أي شيء وقفت داخل الحمام أردد حائراً كيف يعقل هذا؟

هل كنت أتخيل؟

لا لا كان صوت أمير يناديني من هنا من داخل الحمام، مررت أصابعي على عيني ثم فتحتهما جيداً ولكن ليس هناك أحد حقاً..

أغلقت الباب ثم عدت إلى السرير لأسمع حركة داخله مرة أخرى وشيء ارتطم بالأرض، رجعت مسرعاً له لم يكن هناك أي شيء أيضاً، ولكن هذه المرة أصررت على معرفة الصوت الذي ارتطم بالأرض... شرعت أتفحص كل شيء وأتأمل لأي حركة ستحدث، بعد تمعن طويل داخل الحمام اكتشفت أنها مكنسة كانت مسندة على الحائط ربما هزة أرضية حدثت وأسقطتها...

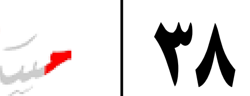
عدت أدراجي إلى مضجعي ولا زلت متحيراً من ذلك الصوت الغريب الذي نادى علي من الحمام...

رن هاتفي الموضوع على كتبي في طرف من الغرفة، من المتصل الآن في هذا الوقت، مع أنني أغلقت هاتفي قبل المراجعة كالعادة، من شغله؟!

رددت هذه الكلمات وأنا في الطريق نحوه، لتكون المفاجأة المتصل، أمير الذي لا يملك هاتفاً أبداً.

وضعت أصبعي على الزر متحيراً من الأمر لم أفتح الخط بعد، ولكن صوته كان على الهاتف:

• مرحباً صديقي أنا أمير أريد أن أخبرك بشيء أنا الآن قادم إليك،



لنلتقي في منتصف الطريق.
ثم انقطع الخط، ووقف الهاتف تشغيله بنفسه... لا يمكن أن أصف ذلك الشعور الذي تملكني هل هو خوف أم ماذا؟ ما هذه الليلة الغريبة؟. صوت يناديني من الحمام ومكنسة ارتطمت بالأرض والهاتف الذي كان مغلقاً. واسم أمير الذي لايحمل هاتفاً أصلاً... ولكننى ينتابني الفضول أيضاً لتلبية طلب أمير وأن أعرف ماذا يريد في وقت كهذا، ربما أمر مستعجل جعله يستدعيني...

خرجت من المنزل بيدي سيجارة وذهبت وحيداً في الشارع الذي أصبح كجوف العير قفراً، لم تعد هناك قطط ولا أي حركة فقط الريح تسحب الأوراق الخريفية من تحت الأشجار وتلاعبها فوق سطحه على أوتارها التي هي سيدة الاصوات حينها، واصلت طريقي بسرعة أسحب من سيجارتي بشراهة وأنفث الدخان من منخري وفمي، شارداً في ذلك الصوت الغريب الذي ناداني من الحمام وكل تلك الاشياء الغريبة التي حدثت قبل خروجي...

ليتراءى لي من بعيد تحت الأضواء ذلك الشاب البدين صاحب البشرة البيضاء، والقامة الطويلة يرتدي بنطالاً أسود وقميص طويل الكفين أزرق اللون به مربعات سوداء صغيرة، شكله يدل على أنه ليس من شباب تلك المنطقة، توقفت لأعيد الاتصال على صديقي، وبينما أنا أبحث في الهاتف عن الرقم الذي لم يعد له وجود هناك، سمعت صوتاً يلقي التحية، رفعت عيني لأرى ذلك الشاب الذي كنت أشاهده قبل ثواني قليلة بعيداً مني، رددت عليه التحية بصوت ممزوج بحيرة ثم تصافحت معه لألاحظ أن أصابعه ثلاثة فقط...

ولكني تمالكت نفسي، لم أظهر الخوف الشديد والحيرة اللذان تملكاني. ثم قال الغريب بصوت رقيق جداً كصوت الخاضعة بالقول من النساء:

• مرحباً أخي أنا لست من أهل المنطقة ومنذ ساعة أبحث عن فندق لأقضي فيه الليلة، هل يمكنك أن تدلني على فندق، كان كلامه كصوت فتاة وتعابير وجهه في النطق تظهر معها ملامح قبيحة جداً، وكان في بعض كلماته يكشف عن أنياب كأنياب النمر.

ما أنهى كلامه حتى سرى الخوف في عرقي وتملكت الرجفة عظامي، لأقول وبشكل لا إرادي أريد الخلاص منه فقط:

• نعم هل ترى تلك البناية إنها فندق.

ضحك الغريب ضحكة ممزوجة بعواء ذئب كاشفة عن فم أسد شرس متسخ الأنياب، كأنه يعرف ما جرى في جسدي من خوف وما دار في ذهني.

انشق فمه أثناء ضحكته حتى أذنيه، ثم ختمها بصهيل كوحوش البراري، وحال ما انتهى من الضحك عاد فمه طبيعياً ووسامة وجهه إلى أصلها، ثم ذهب بدون كلام...

ليتركني في وسط الشارع واقفاً كالنخلة، قد قيد الخوف عظامي، وسرى الذعر في عروقي، وانتصب شعري من فرط الهلع، أردت الصراخ ولكني لم أصرخ مخافة أن يسمعني شيئاً آخر ويظهر، صرت كالمحاط به في ميدان حرب، لا حركة لي ولا صوت، رن هاتفي من أمير مرة أخرى ليخف من روعي قليلاً..

• أين أنت صديقي؟

• أنا في تلك الساحة المشرفة على الشارع جالساً على ذلك المقعد الخشبي أين أنت منذ ساعة وأنا أنتظرك، حسنا أنا قريب منك ها أنا قادم.

أغلق أمير الخط ولكن الغريب أنه ضحك قبل أن يفعلها، هل يعلم بما حدث أم أنه سيخبرني بشيء مضحك؟

واصلت طريقي تملؤني الحيرة، والخوف معاً، عصفت الريح ودوت الرعود قبل وميض البروق، يبدوا أن السماء ستمطر، ولكن أن أرجع مع طريقي ذاك محال، فقد حال بيني وبين المنزل ذلك الغريب اللعين...

وأخيراً بعد طريق مليء بالفزع والخوف، تحت ضوء الأعمدة ووميض البروق الخاطف، والريح العاتية، ها هو أمير يجلس على المقعد الخشبي، سقطت بجانبه على المقعد قبل أن ألقي التحية وقد تدلت خصلة مبللة من شعري على جبهتي وارتسمت خيوط من العرق على جبيني وانهمر منه شلال على رقبتي، وتفتحت مسامات جسدي بالعرق لتظهر دوائر منه على قميصي، ترجمني التيارات الباردة على هامش تلك الغابة المخيفة أمام شارع الهلع، أشعر بأمير بجانبي ولكنه لم يتكلم وأنا كذلك أيضاً قد انعقد لساني ولم تعد لدي القوة لفعل أي شيء، مستلقي على السرير شبه ميت.

• سعد... سعد... سعد... ما بك؟

بدأت بعد ساعات من الإغماء علّي أسمع اسمي من أحد بجانبي حسبت أنها أمي توقظني فجراً مخافة أن أتأخر عن الجامعة، قلت بجهد غير جهدي وأنا أسير لحمى شديدة بأنين وغمغمة:

• اتركيني لا أنوي الذهاب إلى الجامعة اليوم؟

بدأت زخات المطر تتقاطر علي لأسمع عواء ذئب بجانبي وكلاب تنبح، وأشخاص يضحكون، فتحت إحدى عيني لأرى صديقي أمير بجانبي قد تدلى شعر أبيض كثيف من لحيته وشاربان طويلان في وسط وجهه الناصع ببياض غير طبيعي، رأي ذلك تحت ضوء شمس حارقة، كأنها في كبد السماء، صديقي أمير يحمل وجه عجوز، فتحت بسرعة فائقة عيني الأخرى وعاد لي وعيي لأجد نفسي مستلقي فوق مقعد خشبي على حافة الطريق تحت أضواء الرصيف لا أحد بجانبي، وقفت بسرعة وانتفضت كالعصفور ومسحت قطرات المطر عن وجهي المبلل، ليظهر لي أشخاصاً يلبسون البياض كلهم، أقدامهم ليست على الأرض، متساوين في الطول مع الأشجار، تتضوع منهم رائحة الجيفة يتقدمون نحوي...

تذكرت فجأة الغريب والهاتف وأمير، ركضت مسرعاً لأرتطم بعجوز أسود الوجه أبيض اللحية عار من ثيابه كثيف الشعر كالقرد قصيراً كالقزم فمه يتقاطر منه القيح أحمر العينين عديم الأنف طويل الأسنان، سقط كلانا على الأرض، صرخ العجوز صرخة الموت، ثم قال في غضب، عليك لعنة الشياطين، وخزي الجن، خذوه فغلوه ثم ارموه في قعر الألم، لينال جزاءه، حينها كانت هناك زوبعة صغيرة ترقص فوق الرصيف، خرج منها ثلاثة أطفال صغار يحملون مناخير، تمددوا إلى السماء حتى غابت رؤوسهم عني بعد خطوات قليلة نحوي ثم رجعوا متساوين معي في الطول حين وقفوا أمامي كانت أعينهم كالصواعق ووجوههم كالبراكين المشتعلة، رؤوسهم طويلة كالنساء، صدورهم كالجبال، أنفاسهم كالزلازل، أنوفهم تمتد أمامهم كخراطيم الفيلة، أنيابهم كأنياب الخنازير، تقدم أحدهم بسط يديه ومد خرطومه في السماء ثم صاح بصوت مزعج يصعق من قوته، نحن فداك يا شيخنا، قربوا جب الألم وخناجر الموت، والدم المفسوح. ليتسرب إلى أذني أصوات سيارات وضجة من الكلام تقودها كلمات كالتالي:

• المجنون استيقظ... مسكين إنه يستيقظ... من يعرف أهله؟

مسكين لايزال شاباً صغيراً... حاولت فتح عيني ليكون أول مرحب بي هو أشعة الشمس الهالكة على هامش ساحة لعينة، ووفد من الوجوه البائسة...

• قم يا سعد لقد نجح الاختبار، عادت ذاكرتك، إلى طبيعتها ولله الحمد.



تهريب آثار

جيهان دانيال - تونس



رجل كهل في سن الأربعين يركض بسرعة وهو يلهث تحت شمس الهجير الوهاجة دون قبعة تقيه الحرارة اللافحة أو قارورة ماء تطفئ نار ظمئه وقد زادت الحرارة من سمرة بشرته حتى كدنا نراه بنفسجي اللون أو هي زرقة الاختناق. كان قادماً من خلف تلك التلال والأراضي الشاسعة من قرية (أولاد جعفر) وهي عبارة عن أحواش متناثرة على مدى بعيد غير متلاصقة فقط يربطها ببعضها طرق ومسالك ضيقة وممرات ترابية تعرف باسم (مسرب) مازال هذا الرجل يلهث حتى وصل إلى طريق معبدة مؤدية إلى بناءات عصرية أقيمت على حافته مثل (مستوصف الشفاء) والذى لم يدشن بعد بافتتاحه منذ تشييده وجامع صغير بصومعة نحيلة وقبة مثل كومة قش كتب عليه (جامع الحكمة) بجانبه شيدت بناية واسعة كثيرة النوافذ قيل عنها (دار الشباب للثقافة) ولم يتم استغلالها منذ زمن عدا كونها بناية يتراص حول سورها بعض الشيوخ لممارسة لعبة (الخربقة)، لعبة الشطرنج حديثاً. كذلك تمتد على حافة الطريق (مدرسة النور) التعليمية عبارة عن ثلاثة بيوت مترابطة بلا سور يحميها شر الزمن. فيها يتلقى طلاب الريف تعليمهم دون كبد ولا عناء حتى أن صنبور الماء وضع وسط الساحة الواسعة والتي تناثرت من حولها أشجار الصفصاف والصنوبر يستظل بها الطالب وقت الراحة وليس ببعيد عن بناية المدرسة.

يستمر الرجل بالركض حتى وصل إلى بناء عصري التكوين سياجه من حديد كذلك بوابته الواسعة وقد فتحت على مصراعيها، علق فوق البوابة لافتة كتب عليها (مركز شرطة) بخط غليظ و(الشرطة في خدمة الشعب).

دلف الرجل إلى قاعة متوسطة المساحة يوجد بها مكتب استقبال حيث استوقفه ضابط الشرطة قائلاً:

• يا هذا من أنت؟ وماذا تحسب نفسك فاعلاً؟

لحينه أخذ الرجل يلتقط أنفاسه بصعوبة وكأنه يلفظ الروح وردد بكلمات متقطعة:

• أنا... شرطة... أريد...

• ماذا تريد على رسلك وتمهل هيا اجلس ثم استرح قليلاً وأخبرني أيّ كارثة ألمت بك هنا.

أمر الضابط بإحضار كأس ماء لهذا الرجل علّه يسترد أنفاسه.

على مدار السنة لم يكن مركز الشرطة مكتظاً بالقضايا أو الشكاوى، فقط في موسم الحصاد وجني المحصول

تكثر النزاعات البيزنطية حول الأراضي والمعدات الفلاحية. تلك قضايا لم تكن يوماً ذات أهمية لكن على ما يبدو الآن هناك سر عظيم وراء هذا الغريب الذي جلس على الكرسي بعد أن تجرع كاس الماء دفعة واحدة ثم تابع القول:

• أريد رئيس المركز حالاً هناك كارثة مصيبة ستحل على القرية.

اندهش الضابط قائلاً:

• أقلقتني يا هذا أخبرني ما الأمر حتى أستطيع اطلاع الرئيس على هذه الكارثة.

• لا لا مجال للتريث أو الانتظار ستتم العملية ليلة الغد وإني والله أخاف على البلدة وأهلها.

• هيا تكلم هات ما عندك.

• إنها قضية هامة إنها عملية لتهريب آثار.

انتفض الضابط واقفاً من كرسيه لهول ما سمع وردد نفس الجملة:

• تهريب آثار هل تعي ما تقول يا هذا؟

• نعم أريد الرئيس جابر.

• لك ذلك فالأمر حقاً لا يستحق التأجيل أو التواني سأعلم الرئيس حالاً انتظرني هنا في المكتب.

لحينه دخل الضابط إلى مكتب رئيس المركز جابر واطلعه على الأمر مما دفع بهذا الاخير إلى الخروج من مكتبه مسرعاً تجاه الرجل وقد طفق يقول:

• هيا تفضل يا رجل إلى المكتب حيث السرية التامة والأمن.

اعتدل الرئيس في جلسته وراء مكتبه وأمر الرجل بالجلوس في الكرسي المقابل له ثم قال:

• هل ما سمعته صحيح وأنها قضية تهريب آثار؟

• نعم سيدي وأنا على ثقة تامة فيما أقول.

• جيّد جداً لنفتح محضر بحث في هذه القضية فقد بات الأمر جديّاً وأنت تصر على أقوالك. كما آمل ألا يكون مجرد بلاغ كاذب وإزعاجاً للسلطات حينها فقط ستجد نفسك خلف القضبان.

• كلا سيّدي أنا أعي ما أقول.

لحينه أمر رئيس المركز الكاتب بجانبه بفتح ملف للقضية وبداية التحقيق باستجواب هذا الرجل الغريب.

• يا هذا هل أنت مستعد للإجابة عن كل الأسئلة الموجهة لك.

• نعم نعم سيّدي تفضل كلى آذان صاغية.

• حسناً لنبدأ.

• سين، اسمك وسنك وعنوانك ومهنتك؟

• جيم، اسمي عبد الله أمين الزهراوي. عمري ثمانية وأربعون عاماً. متزوج وعندي خمسة أبناء. أبي متوفى وأمي تعيش معنا في نفس البيت...

• يا سيدي نحن لا نهتم بتفاصيل حياتك أكمل وما هو عنوانك؟

• جيم، أنا أصيل هذه المنطقة من ريف أولاد جعفر.

• سين، يا عبد الله أظنك لا تشكو من أيّ مرض عقلي.

• جيم، لا يا سيدي أنا في كامل مداركي العقلية وسليم من جميع الامراض.

• سين، هل تستطيع أن تخبرنا الأمر برمته بشأن الآثار؟

• جيم، نعم سيدي لقد شاهدتهم وسمعت الحديث الذي دار بينهم لكنّي لم استطع أن أكلمهم حتى لا ينتبهوا لوجودي فهم حريصون على إتمام الامر بسرية تامة.

• سين، أنت قلت إنها عملية لتهريب آثار تقصد أن هنالك آثار بهذه القرية وسيتم تهريبها؟

• جيم، نعم سيّدي أقصد آثار وسوف تهرب من القرية إلى مكان آخر.

• سين، أنا صراحة لم اسمع عن جود آثار في هذه المنطقة أو حتى في المناطق القريبة منها طوال مدة خدمتي هنا.

• جيم، سيدي آثار موجودة لكن لا أحد يجرؤ على الحديث عنها أو حتى يقترب منها الكل يخشى عائلتها.

• سين، وهل للآثار عائلة يا رجل؟

• جيم، بالتأكيد وعائلة عريقة معروفة جداً هنا.

• سين، جيّد عبد الله هل تستطيع أن تخبرني عن الاشخاص الذين يدبرون عملية تهريب الآثار.

• جيم، آثار سيدي آثار وهؤلاء الأشخاص هم حجر، ورقة ومقص.

• سين، نعم ماذا تقول؟ وهل نحن هنا للعب يا هذا؟ أرجوك تكلم بكل عقلانية.

• جيم، يا سيدي هم كذلك ينعتون أنفسهم فحجر هو عبد الحفيظ الحجري وورقة منصور القروي أما مقص فهو أبو إسماعيل النابلسي.

• سين، وهل هم أبناء هذه القرية ويقطنون هنا؟

• جيم، نعم لكن هنالك شخص رابع غريب ليس من أبناء القرية وأرى أنه ثرى هكذا تدل عليه هيئته

• سين، ألم تستدل على معرفة اسمه أو حتى جنسيته؟

• جيم، أظنني سبق وشاهدته منذ عام تقريباً يتجول هنا بالحقول وسمعت أنه يبتغي شراء قطعة ارض صالحة للبناء وعلى فكرة سيدي هو ليس من أبناء الوطن أساساً.

همهم رئيس المركز وقد أومأ برأسه وقال:

• لقد اتضح الأمر الآن يا عبد الله فرجاء أخبرني عن فحوى حديثهم كما سبق وسمعت.

• لقد سمعتهم يتجاذبون أطراف الحديث حول موعد التهريب وكان الغريب معهم يدقق بالموعد ويخبرهم أنه على موعد مع الطائرة المقلعة لبلاده يوم الخميس المقبل على أن يتم التهريب ليلة الغد حتى لا يكشف أمرهم.

• سين، وهل تظن أن الآثار موجودة حالياً في بيت أحدهم.

• جيم لا سيدي الآثار لا تزال بمكانها الآمن.

• سين، مما يعنى أنك رأيت الآثار أيضاً؟ وإني أخشي أن تكون لك يد في العملية يا عبد الله؟

• مطلقاً سيدي وإلا ما كنت لأخبرك بالأمر.

• وهل تعرف ما هي الآثار؟

• أكيد سيدي آثار منا وإلينا هي شرفنا وتستحق الأفضل والعناية تستحق الرقي في المعاملات والحفاظ عليها من الغريب وكل مساس بها يخدش من كرامتنا.

• جيد يا عبد الله فالآثار هي وطنك وعرضك وانتماؤك بل هي تاريخك وأصالتك وجذورك والتخلي عنها يعتبر جريمة. آخر سؤال هل لديك دليل يثبت صحة أقوالك؟

• كيف ذلك يا سيدي؟

• أقصد هل لديك دليل على أقوالهم مثلاً كتصويرهم أو تسجيل الحديث عبر الموبايل.

تعجب عبد الله لقوله ثم ردد:

• ماذا سيدي؟

• أقصد الهاتف الجوال أي التلفون.

• للأسف لا دليل لدي فقد لمحتهم اليوم فجأة إثر عودتي من الارض بعد السقي فتعجبت لانضمامهم مع الغريب في ضيعة منصور القروي.

استقام رئيس المركز واقفاً من وراء مكتبه وقال لعبد الله

• تستطيع المغادرة الآن يا عبد الله.

• رجاء سيدي لا تخبرهم بأنى من اطلعك على الأمر.

• لا داعي للقلق غادر الآن بعد أن توّقع على كلامك في المحضر وإن استجد أمر آخر فأخبرنا به فالقضية باتت معقدة وتستحق المتابعة بعد الكم الهائل من الركود الممل في هذه القرية.

• بأمرك سيدي.

سرعان ما غادر عبد الله المركز باتجاه بيته مثقول الخطي يتمتم في نفسه:

• أكيد لقد قمت بالفعل الصواب فلا أحد يستحق خطف آثار منا ولا حتى تهريبها فكل ما يخص قريتي هو آثار لن يتوانى أحد في صد الشر وإبعاده عنا.

لحينه أخذ رئيس مركز الشرطة مغلف الأقوال الذي بات الآن ملف قضية واتجه مباشرة صوب سيارة الشرطة لترسله إلى المدينة وبالتحديد إلى منطقة الشرطة والداخلية للأمن الوطني حتى يزودهم بالمعلومات ويزودونه بالدعم الأمني. تدارسوا الأمر فيما بينهم وخططوا وبحثوا ونظموا ثم طلبوا من رئيس المركز جابر أن يعاين الأحداث عن كثب ويراقب الأوضاع عن بعد وعن طريق السيد عبد الله هذا الأخير الذي تمكن من معرفة بعض الاخبار المستجدة بطرائقه فقد علم أن موعد الاستلام الليلة بعد منتصف الليل في بيت أبو إسماعيل النابلسي هذا ما قد أخبر به رئيس المركز حين ذهب اليه وكعادته مسرعاً أجابه الرئيس جابر:

• الليلة سنذهب جميعنا إلى المنزل ونداهم الأشخاص هناك حتى نمسكهم بجرمهم المشهود ومعهم الآثار فهل أنت مستعد يا عبد الله؟

• بكل تأكيد سيدي.

أقبل الليل على عجلة من أمره وساد بستاره الأسود كل القرية فاستكان القرويون إلى الهدوء والسكينة بعد يوم شاق ومتعب في الضيعات والغيطان إلا أن عبد الله كان يعد الساعات جيئة وذهاباً على مضض في ساحة حوشه ينتظر قدوم سيارة الشرطة ليذهبوا لمنزل أبو إسماعيل. وبعد مضي ثلث الليل وأكثره سمع محرك سيارة أمام حوشه، خرج متلهفاً ليجد رئيس الشرطة ينتظره في السيارة أومأ له بالصعود وانطلقوا لحينهم من



أمام بيت أبو إسماعيل لمحوا ضوءاً خافتاً وحركة خفيفة تثير القلق والرعب لعله الهدوء الذي يسبق العاصفة هدأت محركات سيارات الشرطة على مسافة تكاد تكون قريبة حيث استتروا بأشجار الزيتون وأمر السيد جابر بأن تترجل جميع القوات وتقوم بمحاصرة المكان حتى يضيقوا الخناق على السارقين والناهبين فلا يجدون بداً من الهرب ثم تسلل جابر ومعه شرطيين آخرين يحميانه من الخلف ومعهم عبد الله وهو يجرّ في جلبابه فتارة يحمله على كتفه وتارة أخرى يعضه بين أسنانه محكماً شده حتى لا يعرقله بالمشي. تسلل جابر باتجاه الباب الرئيسي للحوش وفيما كان يهم بخلعه بعد أن يثيرهم بصوته الخشن ويرعبهم بقوله:

• أنتم محاصرون القوا بأسلحتكم وسلموا انفسكم بأقل الخسائر البشرية.

فجأة فتح باب الحوش فأضاء نوره المساحة الأمامية للمكان فكشفت سيارات الشرطة وظهرت من بعيد بدلاتهم فردد جابر:

• لا تتحرك أيها القادم أنت محاصر وأي حركة منك ستقتل ارفع يديك إلى فوق.

كان الخارج من الحوش بالتأكيد أبو إسماعيل ومعه منصور القروى وعبد الحفيظ الحجري. كانت تبدو على وجوههم علامات الدهشة والرعب.

تلعثم عبد الحفيظ الحجري وقال بعد أن رفع بكلتي يديه إلى الفضاء:

• لست الفاعل والله إني مجرّد شاهد خير.

ردد جابر بعد أن تحلّق رجال الأمن حول المتهمين:

• لا مجال للإنكار كلكم مذنبون وأين الآثار؟ وهل رابعكم ما يزال بالدار؟

• أبو إسماعيل.. يا سادة أخبروني ما الحكاية أكيد يوجد هناك التباس بالأمر.

• منصور القروي.. تباً لقد كشف الأمر لطالما تسترنا وعملنا جاهدين على أن يتم الأمر في هدوء وكتمان.

قهقه جابر:

• هاهاها... الكذب عمره قصير فلا شيء يخفى عنّا فنحن الأمن والأمان هنا هيا يا جنود اقتحموا الدار واجلبوا ذاك الغريب ومعه الآثار.

أبو إسماعيل:

• على مهلكم يا جماعة فلا يوجد بالدار غير عائلتي وأولادي الصغار.

عبد الله:

• لا تنكر أيها الغشاش لقد رأيتكم وسمعت كل ما دار بينكم من أحاديث ومخططات في الضيعة.

منصور:

• أنت حتماً أخرق يا عبد الله وكيف لك أن تخبر الشرطة بما يخصنا.

عبد الله:

• إنها جريمة يا هذا وأنا لست بشيطان أخرس.

خرج الجنود من الحوش بعد أن فتشوا كل ركن فيه وكل غرفة حتى سمع الجميع صراخ الاطفال وعويل امرأة تستغيث.

أبو إسماعيل:

لا حول ولا قوة إلا بالله اللهم أجرنا من الفتن وكثرة المحن.

أحد الجنود يردد:

• سيدي لا يوجد أحد بالدار ولا توجد آثار.

جابر يردد وهو متعجب:

• كيف يعقل هذا فنحن بالموعد وبكل دقة؟ هل هربوا بهذه السرعة؟

عبد الله:

• بالتأكيد يا سيدي فالغريب لديه سيارة.

منصور:

• هل أخفض يدي يا سيدي ثم أخبرك بالحقيقة؟

جابر:

• جيّد أنه اعتراف والاعتراف سيد الأدلة هيا كلكم إلى المركز خذوهم.

استقلوا جميعهم سيارات الشرطة متجهين إلى المركز.

• يا لها من ليلة مزعجة يخلدها التاريخ من خلف مكتبه.

أردف جابر، يقول:

• من منكم سيخبرنا بالتفاصيل وبالحقيقة كاملة؟

ردد منصور:

• أنا سيدي لأني أكثر من شجع على هذه الفكرة فلولاي ما كانت آثار الآن بعيدة عنا.

جابر:

• تقر أن آثار الآن خرجت من القرية.

منصور:

• نعم سيدي وصحبة السيد جوزيف ذاك الذي ينعت بالغريب مع أنه بات منا وإلينا.

جابر:

• كم دفع لكم؟

أبو إسماعيل:

• ما يقره الإسلام.

جابر:

• تباً لكم وهل لآثار بلدكم ثمن ولتاريخ أرضكم ثمن.

عبد الحفيظ:

• لا مطلقاً.. إنه سوء تفاهم يا سيدي إن آثار هي أختنا الوحيدة وقد طلب السيّد جوزيف يدها منذ ثلاث سنين ولكن أبي عارض زواجها من أجنبي ومنذ ذاك الحين لا يكاد يرحل عن أرضنا وقريتنا فهو حتماً يحبها وحين صارحنا أختنا وكانت من الراغبين فيه بشرط أن يدخل جوزيف للإسلام كذلك استشرنا أبو إسماعيل وهو المأذون الشرعي الذى أتمّ العقد وشهد إسلامه وكنت أنا ومنصور شاهدين على العقد فان كنت تسمي الزواج عملية وصفقة ولها ثمن فإننا نراه قبول ورضا بأخفّ الأضرار وكنّا نتستر على الأمر خشية أن يتفطن والدنا بالأمر فيعارض. تلك هي الحكاية بأكملها.

انتفض جابر واقفاً وصرخ في وجه عبد الله:

• ما هذا الذّي أسمعه يا عبد الله إنك أحمق فعلاً، وتخبرني أن الآثار هي أرضنا وعرضنا وهي فتاة من قريتك.

عبد الله:

• كلا يا سيدى إني والله عنيت آثار ابنة الشيخ القروي وهي أيضاً أخت عبد الحفيظ ومنصور أما عن الغريب فهو الآن زوجها.

جابر:

• قاتلك الله يا رجل وجعلتني أخصص جهازاً أمنياً بأكمله وخططاً وحصاراً لأجل عقد زواج لكن على العموم تبقي آثار منا وإلينا أرضاً ونساءً.

التفت إلى الضابط بجانبه وقال:

• يقفل المحضر في ساعته وتاريخه!



عودة مُحرّمة



عبد الله زمزكي - المملكة المغربية

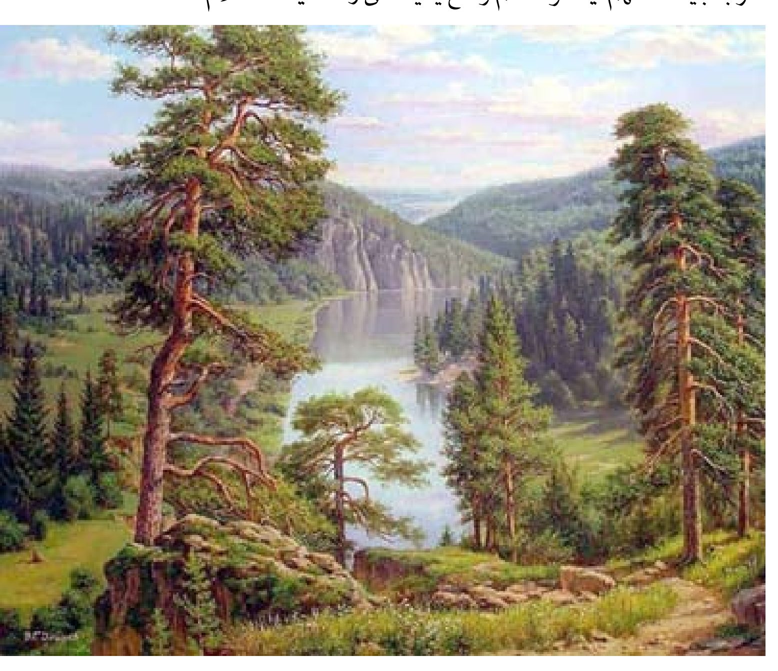
يظهر فجأة في رأس الزقاق المؤدي إلى بيته، وهو يجري بكل ما أوتي من قوة، يلهث من شدة التعب، والهلع باد على وجهه، عيناه تسبقه مسافة وتراقب كل ناحية. على السطوح ومن نوافذ المنازل تطل رؤوس فضولية وأيادي تترصد ما يقع بهواتفها الذكية. صيحات رجال الأمن تتعالى خلفه وسط تشجيع المتفرجين الأغبياء، وصفارات الإنذار تسمع في كل الأرجاء، لكن هو لا يسمعها أكثر مما يسمع صفير أنفاسه التي قد تتوقف في أي لحظة، لولا أن الدركي اللئيم أراحه بضربة قوية على رأسه أنسته كل شيء.

تتوقف السيارة، وتنفتح جميع أبوابها، يصيح أحد الدركين آمراً إياهم بالنزول، ويسوقهم نحو المخفر وسط رجال الدرك الآخرين ولسانه لا يتوقف عن شتائم وعبارات بذيئة. يسأل نفسه: ترى ما الذي اقترفناه لنستحق كل هذا الكيل من الشتائم؟ ودون توقع جاءته دفعة قوية كادت أن توقعه أرضاً، فظن أنهم يخمنون فيما يفكر به. يصل إلى قاعة فسيحة، فيجد غيره في الانتظار، ركن إلى مكان قصي، وجلس على الأرض باسطاً رجليه قليلاً، فبدأ يسترجع ما جرى.

تصرخ في وجهه في غضب: ويحك يا رجل! إلى متى ستظل مستلقياً هكذا، إن لك أبناء جائعين، فكِّرْ في حالهم على الأقل، إنها المرة الأخيرة التي سأطالبك فيها أن تخرجَ وتحضر لنا ما نأكله.

يرُدّ معاتباً: الله يهديك يا امرأة، من سمع كلامك هذا سيعتقد أني زوج متقاعس عن مسؤوليته، وبأني أستمرئ هذا الخمول في البيت، إنني مُكرَه

على هذا مثل غيري من العمال، ليس باليد حيلة، فالعمل متوقف والخروج ممنوع.
تقاطعه: ممنوع عليك أنت فقط، بينما أمثالك لا يتوقفون عن حمل الخيرات إلى منازلهم وأولادهم. وقبل أن يرد عليها، أعرضت عنه في غضب، فصارت الكلمات تنقذف من فمها بكل قوة، ويداها لا تتوقفان عن ارتداء وشاحها كأنها تهم بالخروج، ولسانها يردد: لقد ضقت ذرعاً من أعذارك هذه.
يقوم من مكانه بسرعة، ويقف في وجهها قائلاً، لن أدعك تخرجين يا ميمونة، الوباء يحيط بنا من كل جانب، وأنت بخروجك تخاطرين بحياتنا جميعا، بحياة أبنائنا.
لكننا جائعون يا سعدان، إلى متى سنظل نلوك ألسنتنا، لا طعام ولا شراب، تعلم أني أستطيع أن أصبر على كل شيء، لكن أن أرى أبنائي جائعين فذاك ما لن أتحمله. سأخرج بنفسي وليقع ما يقع، أن نموت بالوباء أفضل من أن نموت جائعين.
عز عليه أن يرى زوجته على تلك الحال، وأحس بنفسه تضيق في صدره الذي أثقله أَلَمٌ كتمه عنها، تهاوى بجسده فقرفص على الأرض، وقال لها في خجل: الحقيقة يا ميمونة أنني لست أخاف من الخروج، ولا أكترث لإجراءات الحظر، بل إن خوفي الشديد من الوجهة التي سأقصدها إن غادرت البيت.
تسأله في استغراب: ما تقصد يا سعدان؟
أقصد أني لا أملك درهماً واحداً، فكيف لي أن أوفر لك ما تريدين، لقد توقفت عن العمل منذ شهرين، وما أخذناه من مساعدة تلاشى في يومه وأنت تعلمين ذلك.
تنهدت في حسرة، ثم دخلت غرفتها لتعود إليه وبيدها ورقة نقدية، مدتها إليه وأتبعتها حاجيات كثيرة يدركان كليهما أنها تفوق ما يملكان، وضعها في جيبه، وانصرف.
ينقطع تفكيره فجأة حين ركله الضابط بقدميه، وطلب منه الوقوف والسير خلفه نحو مكتبه. يجلس الضابط على كرسيه، ويأمره بالجلوس هو الآخر، ثم يبادره بالحديث:
حتى أنت صرت متهوراً، رجل بمثل عمرك من المفترض أن يتعاون معنا ويلزم بيته. هَمّ بالدفاع عن نفسه، لكن الضابط أسكته وعاد يسأله:
أتدري لما أنت هنا؟
لا يا سيدي!
لأنك خالفت القانون، وخرجت من بيتك في وقت محظور، بل أكثر من ذلك هربت من رجال الأمن.
همّ بالتعقيب، إلا أن الضابط استمر في الكلام، طالباً منه أن يناوله بطاقته الوطنية وترخيص الخروج من البيت، ففعل. ثم سأله: ما اسمك؟
أجاب في استغراب: اسمي.. ولكن أليست تلك بطاقتي الشخصية!
ظن الضابط أنه يسخر منه، فأعاد عليه السؤال نفسه بلهجة أكثر صرامة، أجاب: اسمي سعدان.
لماذا هربت من رجال الأمن، ولم تتوقف حين طلب منك ذلك؟
استعجل الإجابة عن السؤال وفي نيته أن يشكو له عن حاله، لكن الضابط قاطعه، قائلا: تخرقون القانون، ثم تهربون منه، لا مهرب لكم منا.
لا يا سيدي، إني خارج لغرض مُلح، زوجتي التي...
ليس هناك غرض مُلح في هذا الوقت. أمامك خياران لا ثالث لهما، إما أن تسجن، أو تؤدي الغرامة.
السجن! لا يا سيدي، الغرامة، مقدارها كم؟
ثلاثمائة درهم.
ليس بحوزتي إلا هذه يا سيدي، ومد إليه مائة درهم.
أخذها الضابط وبدأ يرمقه، ويتأمل حاله، ثم أردف قائلا: نظراً لهذه الظروف الاستثنائية سأمهلك إلى حين توفرها، أنت تعرف كم بقي في ذمتك، تحضره حين يمر هذا الوباء. فكتب له توصيلاً أعطاه إياه مع وثائقه، وأمره بالانصراف.
وقف من مكانه ناكساً رأسه وتسلل خارجاً، وقد انكسرت نفسه إذلالاً بعد أن صار في آخر عمره على شفا حفرة من السجن. تذكر زوجته وتذكر ما خرج من أجله، فتأسف لعودته إليها بذيول الذل والخيبة، وأسرع في مشيه خوفاً أن يقع في ورطة أخرى.
كالنار في الهشيم انتشر خبره بين الجيران وفي كل مكان، كانت ميمونة تنتظر عودة زوجها، وتراقب ساعة هاتفها حين تسلل إليه خبر اعتقاله من طرف الشرطة بسبب إصابته بالفيروس وهروبه من السلطات خوفاً من حجزه. صرخت من هول الخبر وندبت حظها، ثم تابعت في ذهول أطوار مطاردة زوجها في زقاق الحي كما رصدتها إحدى كاميرات هواتف جيرانها، وزاد الأمر تهويلاً ما ينهال من تعاليق على الخبر. انهارت قواها، وتهاوت عليها أسئلة مثقلة بحيرة شديدة؛ ترى أيصاب في أول مرة يخرج فيها؟ لكنه لم يغادر البيت منذ شهرين متتابعين لولا أني أجبرته على ذلك اليوم! ليتني ما فعلت ذلك، اللّه يا رب ما هذا البلاء.
سمعت طرقاً على الباب، هرولت نحوه والخوف باد على وجهها، فسألت: من الطارق؟ فرد عليها: سعدان، أنا زوجك يا ميمونة. ردت عليه في هلع: ويحك لماذا عدت إلينا، هل هربت منهم مرة أخرى، عد إليهم يا سعدان، عد أرجوك، سأخبرهم بالأمر.
كيف يصدق ما يسمعه من زوجته، كان يتوقع منها أن توبخه على عودته وهو لم يُحضر ما طلبته، ولم يكن يعلم بما سبقه إلى بيته من أخبار حيكت بغتة فجعلت عودته إلى البيت محرمة في هذا اليوم على أقل تقدير.
وقبل أن يطلب منها فتح الباب، وجد نفسه محاصراً من كل الجهات، وإنذارات الاسعاف والشرطة تصدح في أرجاء الحي. تقدم نحوه أربعة أشخاص كأشباح بيضاء لا يظهر منهم سوى وجوهم خلف أقنعتهم الزجاجية، تأملهم في خوف، ثم وضع يديه على رأسه في استسلام.



قصص قصيرة جداً



محمد الحديني – مصر

استقبال خاص

في الأسفل، ألمح ملائكة تنتظر..
لم أبالِ.. قررت الصعود إلى أعلى
حيث أبالسة تلوّح.. بمجرد أن اقتربت،
ارتفع صياحهم في حين علا صوت كبيرهم وهو يقول: «مرحباً بالصديق والأخ».

سيلفي

في أستوديو التصوير الفوتوغرافي، وقفت في الطابور منتظراً دوري.. توالى وميض الفلاشات.. وبعد أن تسلم كلُ واحد منّا صورته، ضُبطت الكاميرا على كادرٍ أوسع.. اصطففنا لأخذ صورة جماعية يتوسطها المُصور الأعمى.

إدراك متأخر

في رحلتي إلى أعلى، مررت بغرفة يتصاعد منها دخان وأصوات اصطدام أقداح وتكسر زجاج.. فتحت الباب بهدوء.. كانت ليلة رأس السنة.. آلهة كثيرة ترتدي ملابس رجال دين وساسة، رأيتهم يُطيّرون بالونات مرسوماً عليها صورٌ مُضحِكةٌ لي.



ارتخاء

في أحد مختبرات علم نفس الحيوان، أدخل أحد الباحثين تلفازاً إلى قفص يسكنه قرد وأداره على نشرة الأخبار.. تابع القرد بعينين مفزوعتين مشاهد لحروب في أماكن مختلفة من العالم.. بعد حين انزوى في أحد الأركان.. وبينما كان يضع يده على عينه والأخرى على أذنه، أصدر جهاز قراءة الأفكار، الموصّل بشريحة مثبتة داخل رأس القرد، أزيزاً مصحوباً بترجمة مكتوبة على الشاشة تقول: «ليتني ما ارتقيت».

اتفاق

أتقنت عدة لغات حيّةً واجتهدت في تعلم أخرى مندثرة..
في المتحف الوطنّي، عقدت صفقة مع مومياوات تسكن توابيت.. بت أجلس أمامها كل يوم، أسرد على مسامعها أخبار ما يحدث في الخارج، في مقابل تعليمي أصول وقواعد المحادثة.

أدوار

مات السلطان..
لم يشعر أفراد حاشيته بالارتياح وهم يضعونه داخل قبره؛ العبوس لا يفارق وجهه..
فهم أحدهم الأمر.. بسرعة اصطحب بعضهم.. ذهبوا وعادوا بجثمان مهرجه مكفناً في ثيابه الملونة.. أغلقوا القبر عليهما.. بعد حين، انبعثت اهتزازات ودبدبات تعالت على وقعها قهقهات مدوية.

خديعة

في رحلتي إلى أعلى، مررت بضريح زواره كثيرون.. رأيتهم يتلون صلواتهم، ويلقون في صندوق النذور بكل ما في جيوبهم.. وبمجرد أن انصرفوا، خرج مُضيفهم، نزع عن جسده كفنه الأخضر، ثم جلس يعدّ النقود وهو يدخن بتلذذ.

يحدث أحياناً

في صبيحة يوم، لفت نظري خبر عن تفجير أودى بحياة كل الموجودين في فندق رخيص في إحدى الدولة الأجنبية.. جلست أتصفح الجريدة اليومية كعادتي.. فغرت فاهي متعجباً،
«كنت نائماً هناك تلك الليلة.»



إنذار

في ظروف غامضة، اختفى حارس متحف الآثار عقبَ حكايات رددها عن مومياوات تتحرك ليلاً.. مدير المتحف هو الوحيد الذي قابل الأمر بسخرية وتهكم.. مرت عدة أيام وتقدم باستقالته بعد أن تسلم رسالة إلكترونية مجهولة المصدر، مكتوبة بلغة مُندثرة، ومُرفق بها صورة للحارس المختفي وهو مُحنطٌ داخل تابوت خشبي.



لا مبالاة

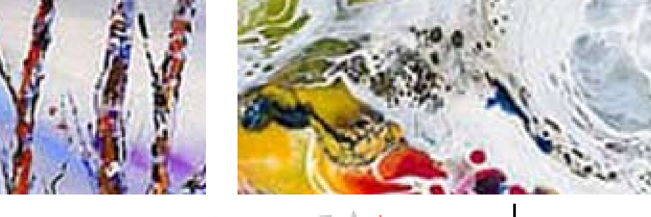
وقفت في ميدان مدينتي الرئيسي متأملاً.. رأيتهم يسيرون ويعبرون ويهرولون دون أن يعيرني أحدٌ منهم انتباهاً.. وبمجرد أن انفتحت شاشة العرض العملاقة التي تعلو مبنى ضخماً، تجمدت الجموع.. حُبست الأنفاس وتصاعدت الشهقات مع توالي مشاهد الحرب المُفزعة التي يعلق عليها صوت إلكتروني مُتحمس.. لم أبالِ.. نزلت عن قاعدتي الجرانيتية وبدأت الرقص على وقع زخات لا تتساقط إلا عليّ.

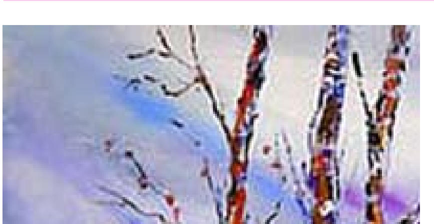


سباق

كنت أسرع أصدقائي في سباق الجري الذي كنا نقيمه في ساحة حيّنا عندما كنا صغاراً..
مرت الأيام، وكبرنا وكنت أولهم في الحصول على وظيفة، تجهيز منزل الزوجية والوصول إلى قاع المحيط إثر غرق قارب يقل مُهاجرين إلى إحدى الدول الأوروبية.









مرفت يس - مصر

عازف الناي

جالساً تحت شجرة الجميز العجوز التى يتمايل أحد أغصانها مقترباً من الأرض تاركاً ظله على مياه الترعة الكبيرة، المتفرعة من النيل، ممسكاً نايه، مرت من أمامه، حاملة إناء الحليب... تذهب به كل يوم لمكنة الفرز؛ لفصله عن القشطة، وداخل قربة مصنوعة من جلد الحيوان تخضها لتحصل على الزبدة.

ألقت نظرة خاطفة، عيناه اخترقت أسفل ظهرها النحيل؛ فشعرت برجفة شديدة تيبست على إثرها قدماها، تراقصت مع عزف نايه، تمايل بها الصوت يمنة ويسره، هزها بحركات دائرية، تباطأت خطواتها، إنه أنين الناى الذى أنّ معه الجسد.. حرك العزف شجونه، بعد أن مورست عليه سلطات الهيمنة، فأصبح مجرد دمية لا روح فيها مليئة بالثقوب كعود القصب الحزين، استمر عزفه ليستدر البكاء المكتوم الذى عبر عنه الجسد بتبختره، تسير خفيفة كريشة ، تحلق فى الفضاء تعلو وتعلو وتسبح فى رحلتها الى السماء تدور وتدور..

توقف عن العزف، فجأة

رمقته بنظرة عتاب

وأكملت طريقها.............!


كَارْمَــا
تسنيم طه - السودان

ڤونوي- سيوغ- ڤييَنْ- Vouneuil sur Vienne / قرية في غرب فرنسا عام ٧٣٢:

وصلتُ أخيرًا، بعد تكبدي لعناء المجيء سيرًا على الأقدام لكي لا تثير حوافر فرسي ضجة تفزع الحيوانات والطيور، فتضاعف من هلعي ووجلي، فأعود أدراجي دون أن أعرف مصيري.

لم يكن توجسي نتيجة دخولي للمرة الأولى إلى الغابة المسحورة، ولكن بسبب تضارب ذكريات كابوس الأمس المرعبة داخل رأسي.

ترددتُ طويلًا، ثم تقدمتُ نحو العرّاف المتكئ بجانب سنجابه الضخم، ثم أخبرته بأنني أتيتُ لرؤيته، لكي يقرأ لي طالعي، علّني أطمئن وأكذب مخاوفي من رؤية سيفي البتار يُكسر إلى نصفين في كابوس الأمس. لكن وبدل أن يهدئ من روعي، أخبرني العرّاف بأنني سأقتل في المعركة التي ستدور بعد يومين، ليتحول خوفي إلى فضول وتلهف لمعرفة ما سينتظرني بعد الموت. فتمالكت رباطة جأشي، ورجوته أن يفصح لي عن جميع الأسرار حتى أخوض أخر معركة لي بثبات وشموخ واعتزاز. فنكس رأسه برهة، ثم رفعه ببطء وطلب مني الاقتراب أكثر، فسحبت قدميّ بتثاقل متجاهلًا نظرات السنجاب الفضولية التي كان يلهبني بسياطها ليوحي لي بأنه على معرفة بكل تفاصيل مستقبلي.

بصمت تام راقبتُ العرّاف ومن وراءه ظله المخيف، يحرك كفيه حول الكرة البلورية ليريني ست شخصيات عبر عصور مختلفة:

• باريس/ ١٩٥١: كلود ليفي ستروس يكتب أشهر جملة في كتابه العرق والتاريخ: «ليس هناك ثقافة لها الحق في النظر إلى ذاتها باعتبارها أرقى من الثقافات الأخرى».

• فيننا/ ١٨٩٩: سيغموند فرويد ينقح للمرة الثامنة كتابه «تفسير الأحلام» الذي سيناقش فيه «عقدة أوديب» و«عقدة اكتارا»، اثنان من أهم نظرياته في التحليل النفسي.

• لندن ١٨٧٤: ليساقاري يحكي لإلينورا ماركس، ابنة كارل ماركس، شهاداته التي جمعها من بعض الناجين في المنفى في لندن وسويسرا عن تاريخ فترة حصار باريس عام ١٨٧١.

• كردفان (غرب السودان)/ ١٨٢٢: محمد بك الدفتردار بصدد إعداد حملته الانتقامية ضد الملك نمر، ملك الجعليين، لحرقه في مدينة شندي، الخديوي إسماعيل كامل باشا، ثالث أبناء محمد علي باشا عزيز مصر ومؤسس الدولة العلوية.

• باريس/ ١٦٦٧: جان دولا فونتين، يكتب بالفرنسية البيت العاشر من قصيدة الأرنب والسلحفاة، إحدى قصص «كليلة ودمنة» التي عربها ابن المقفع عن اللغة الفارسية قبل أربعة قرون: «لا جدوى من الركض، المهم أن تنطلق في الوقت المناسب».

• فينيسيا/ ١٢٠٢: إنريكو داندولو، يطلق الحملة الصليبية الرابعة، الحملة العسكرية التي ستنتهي بعد عامين بالاستيلاء على القسطنطينية من قبل الصليبيين وتأسيس الإمبراطورية اللاتينية في الشرق.

• عالم أنثروبولوجيا، طبيب نفسي، قائد عسكري، صحفي، شاعر ودوق؟ هذا جيد لكن حلمي في حياتي القادمة هو أن أكون فيلسوفًا. هل بإمكانك أن تريني فلاسفة عظماء؟

كان بإمكان العراف أن يرد على نبرة سؤالي الغاضبة بكشف الحقيقة ليقص أجنحة أحلامي الطموحة. لكنه لم يفعل، بل واصل تمسيد رأس سنجابه ذو النظرة الفضولية برهةً، ثم حرك يديه الكبيرتين على الكرة البلورية ببطء ليريني أربعة من فلاسفة القرن الثامن عشر:

• جان جاك روسو، السويسري الأصل، يطرح موضوع الضرائب والمتلكات والعقد الاجتماعي في مقاله «الاقتصاد السياسي».

• فولتير، الفرنسي الأصل، منغمسًا في كتابة روايته الفلسفية « كانديد» التي سيثير فيها الجدال حول القدرية ووجود الشر.

• فرانسيس بيكون، الإنجليزي الأصل، يؤسس لفلسفة جديدة قائمة على الملاحظة والتجريد والتي سيكشف بها فيما بعد عن غياب جدوى المنطق الأرسطي المعتمد على القياس.

• إيمانويل كانط، الألماني الأصل، ينهي كتابه «نقد العقل الخالص» الذي سيؤدي إلى فتح باب الأدب المثير للجدل.

أدرت رأسي هربًا من عيون السنجاب الكبيرة التي كانت تتفحصني بفضول، وبلعت ريقي بحسرة ثم التفت ناحية وجه العراف الصارم لأقول له إن عصر التنوير ما يزال بعيدًا عن حياتنا اليوم في القرن الثامن، فرفع يده الضخمة ليبرم بها شاربه الأشيب دون أن يعقب على كلامي، فواصلت بنفاذ صبر لأوضح له أمنيتي في تحقيق أمجادي الفلسفية في أقرب وقت يلي استشهادي في المعركة بعد غد. ظل العراف يطالعني بصمت طال حتى أصابني الملل، قبل أن يحرك كفيه العريضتين حول الكرة البلورية لينتقل عبر قرون أكثر قربًا ويعرض لي أربعة فلاسفة عاصروا حكم المسلمين في دولة الأندلس. طالعت الثلاثة الأوائل منهم بحياد:

• ابراهيم بن عزرا: يكتب «سِفر ياشر» أحد تفسيرات كتب التوراة الخمسة.

• ابن رشد: ينهي كتاب «تهافت التهافت» للرد على كتاب الغزالي «تهافت الفلاسفة».

• موسى بن ميمون: يكتب في كتابه «السراج والمشناه توراة» مبادي الإيمان الثلاثة عشر للديانة اليهودية، التي سيظهر فيها جليًا تأثره بعلم التوحيد وعلوم المتصوفة المسلمين.

لكنني توقفت طويلًا عند شخصية الفيلسوف الرابع، محي الدين بن عربي، وشعرتُ بقشعريرة تسري في كامل جسدي وأنا أقرأ أبيات قصيدته:

لقد صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورَة فمَرْعًى لغزْلانٍ وديرٌ لرُهبانِ
وبَيتٌ لأوْثانٍ وكعبةُ طائفٍ وألْوَاحُ تَوْراة ومُصْحَفُ قُرآنِ
أدينُ بدينِ الحُبِّ أنّى توَجَّهتْ رَكائبُهُ فالحُبُّ ديني وإيماني

ومن شدة الفرح الذي انبثقت من قلبي لم يستطع صوتي أن أخرج من حلقي، فاجتهدت واجتهدت في بلع ريقي حتى نجحت بصعوبة أن أطلب من العرّاف أن يوقف الكرة البلورية لأنني وجدت الشخصية التي أريد لروحي أن تتناسخ فيها في حياتي القادمة، فأدار العرّاف نظراته بين وجهي المترقب وبين عيون السنجاب التي جفلت وكأن يوافق على ما سيقول سيده.

وفي تلك اللحظة خُيّلَ إليّ أن الغابة المسحورة بأكملها بسناجبها الضخمة وخفافيشها المتوحشة وظلالها المرعبة وعناكبها وحشراتها الزاحفة وأشجارها المخيفة الشبيهة برؤوس الوحوش، قد سمعت كلمات العرّاف، وهو يخبرني بصوت محشرج عن المصير القاسي الذي ينتظرني في معركة بلاط الشهداء ببواتييه.

xxxxx

غوني- سو- بوا- Rosny-sous-Bois / مدينة شرق باريس عام



٢٠٢٢:
اليوم ما زلت مدانًا بسبب خطأ ارتكبته منذ ثلاثة عشر قرنًا، بعد إضاعتي فرصة الانتقال إلى الأبدية بسبب غفلة أوقعتني في شراك الأنا ومن ثَم ضحية لقانون «كما تزرع تحصد»، أو قانون العدل الإلهي الشهير بقانون الكارما. ففي نهاية المعركة، بارزتُ جنديًا موريسكيًا شرسًا طال قتالي معه أكثر من غيره، حتى كادت عضلات ذراعي تتمزق من قوة تبادل الضربات معه، لكنني تشجعتُ وضغطتُ على أسناني بشدة وسدد ضربة نجحت معها في الإطاحة بسيفه قبل أن أسقطه أرضًا. وفي اللحظة التي رفعت سيفي لأغرزه في بطنه بصق في وجهي، فما كان مني إلا أن مزقت جسده بالطعنات رغم أنه كان قد مات من الضربة الأولى. وقبل أن التفت لأزهو بانتصاري لكرامتي جاءتني طعنة من الخلف أردتني قتيلًا.

لامست مشاعري نبرة الحزن في صوت سيدي وهو يشرح للمشتري كيف أنني كنت عزيزًا على قلبه، وبأنه لم يكن ليفرط فيني لولا اضطراره للانتقال إلى شمال السودان لمباشرة عمله الجديد كمهندس كهربائي في «سد مروي».

كان سيدي يتحدث بحماس وهو يظن أن هذا المشتري سيشاركه فرحه الغامر بالحصول على هذه الوظيفة في إفريقيا، ويبارك له اقتراب رحيله عن فرنسا بعد حصوله على وظيفة العمر بسهولة لم يكن يتخيلها.

فبعد زيارته للمغرب قبل عامين وقضائه تلك الثلاث أسابيع في أحد تكايا الدراويش على حدود مدينة أغادير، ثم إقامته القصيرة في مدينة فاس بجوار ضريح الشيخ أحمد التجاني، ظل سيدي يواصل الحلم ليل لنهار بأن يعيد خوض تجربةٍ مثيلة فريدة من نوعها مختلفة عن أسفاره القديمة التي تنقل فيها في غابات الأمازون بالبرازيل وفي جبال التبت. ومنذ عودته من أغادير أصبح كثير الكلام عن الصحراء مهووسًا بفكرة العودة إلى إفريقيا، وشرع من فوره في البحث عن فرصة عمل في مكان ليس فقط يرى فيه الشمس كل يوم، ولكن أيضًا يحرقه لهبها ويتصبب عرقًا تحتها ويشتد ظمأه لدرجة تذكره نعمة الماء، فكانت تلك الوظيفة كالغيث الذي نزل على روحه العطشى بعد أن لقي فيها كل مواصفات أحلامه. أما فرحه الأكبر فكان عند اكتشاف أن رئيسه المستقبلي في العمل ينتمي للطريقة «التّجانية»، إحدى الطرق الصوفية التي كانت السبب في تحوله من شخصية مادية بحتة إلى شخصية روحانية تحلم بالتحليق في ملكوت السماوات.

بالتأكيد لم يقص سيدي على المشتري تفاصيل تلك التجربة الروحية التي دفعته لبيع بيته، لكي يركز في مدحي وتعداد مميزاتي، لكن المشتري لم يتفاعل كثيرًا مع الحديث المسهب عن مكانتي العزيزة في قلب سيدي لأن همه الأكبر كان سماع الكلمة الأخيرة واتمام الصفقة لصالحه.

مرر سيدي يده على شعره الأملس عدة مرات، وعندما لاحظ نظرات المشتري المصوبة إليه بترقب ونفاذ صبر، أدرك أن عليه الإسراع في إعطاء كلمته الأخيرة، فأطلق تنهيدةً ورماني بنظرة خاطفة قبل أن يبدي موافقته على طلب المشتري بخفض السعر عشرة آلاف يورو، ولما رأى تهلل وجه محدثه، وضع شرط أن يأخذ المشتري البيعة بأكملها: المنزل وحيوانات المزرعة. التفت المشتري يطالع الدجاجتين تزاحمان الأرنب الأبيض الوحيد في أكل قشرة بطيخ، ثم عاد لينظر في وجهي مطولاً مواصلاً برم شاربه الكثيف الشبيه بشارب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه قبل أن يبدي موافقته، فوصلت ابتسامة سيدي حتى أذنيه قبل أن يقول بفخر:

• صدقني، لن تندم على اختيارك، ليس فقط لأنك ستستمتع بالمنظر الخلاب لحديقة المنزل المطلة على حديقة الجولف الخلابة، ولكن أيضًا لأنك ستكسب وقتك الثمين لأنك ستصل إلى محطة قلب باريس «شَاتْلِيهْ- Châtelet» في خلال عشرين دقيقة فقط بفضل خط الميترو رقم (١١)، الذي أفتتح الشهر الماضي بعد وصوله إلى مدينة «غوني- سوبوا».

لم يُعر المشتري كلام سيدي اهتمامًا كبيرًا بل ظل يتفرس في وجهي بفضول وكأنه أحس بالمجهود الجبار الذي أبذله لكي أمنع دموعي من الانسياب عندما مسح سيدي على أذنيّ الطويلتين بحنانٍ قبل أن يقول:

• أقسم لك بأنني ما كنت لأترك حماري الوفي الذكي لولا علمي بأنه لن يتحمل العيش تحت شمس السودان الحارقة التي تتجاوز الأربعين معظم أيام السنة.

ظل المشتري يتفرس في وجهي وكأنه يبحث عن شيءٍ ضائعٍ فيه، بينما سيدي يواصل:

• هل تعلم أن هذا الحمار حفيد حميرٍ أخرى عاصرت أجدادي منذ قرون؟

هز المشتري كتفيه بدون اكتراث، فواصل سيدي بحماس:

• لذلك أردت أن أتركه يواصل العيش في المكان الذّي وُلد وعاش فيه طوال حياته.....

• انتظر قليلًا من فضلك...

قاطع المشتري سيدي الذي جحظت عيناه خوفًا من فشل البيعة، لقد اتفقنا على أن اشتري البيت بما فيه، ولكنني لا أعدك بأن أترك هذا الحمار يواصل العيش هنا، لأنني قد أنقله ليعيش مع بقية حيوانات الحظيرة التي أرعاها في قريتي « ڤونوي-سيوغ- ڤِييَنْ ».

انتصبت أذناي الكبيرتان عند سماع اسم القرية التي فقدت فيها مظهري الإنساني قبل ثلاثة عشر قرنًا، وشعرت بفيض من مشاعر متناقضة ينساب في جسمي ويتحرك في أحشائي بحركات لولبية، دغدغتني بشدة وأنستني أحزاني القديمة، بل وحتى الجديدة التي رافقتني طوال أسابيع بعد تلقي سيدي خبر انتقاله للعمل في شمال السودان.

وأحسست بها جميعًا تتحول إلى افراح مع اشتداد ومضة الأمل الذي طال انتظاره وأنا أحلم بالعودة إلى قريتي لرؤية أحفاد أحفادي من بني البشر. شعرتُ وكأن فراشات تدغدغ معدتي وأنا أتخيل كيف سيتعرفون عليّ إذا ما رأوا حنان عيني والشوق العميق الذي احتفظت به لهم بداخلهما طوال ثلاثة عشر قرنًا.

لكن فجأة تذكرت عجزي وإعاقتي، فعاد الحزن يتملكني. آه لو كنت أسطيع الكلام، ليس فقط لكي أنجح في التخاطب مع أحفاد أحفادي إن جلبتهم الأقدار إلى حظيرة المشتري « ڤونوي-سيوغ- ڤِييَنْ» أو إن قاطعتهم في أحد الطرق الزراعية في القرية. كنت أتمنى لو أسطيع الكلام في هذه اللحظة بالذات، ربما الأخيرة التي أرى فيها سيدي، حتى أخبره بأنني لست مجرد حمار مسكين، وإنما جندي شجاع حارب ببسالة في موقعة بلاط الشهداء بالقرب من بواتييه، الموقعة التي أوقفت تقدم « المور» ومن ثم تقدم الفتح السلامي في بلاد الغال.

كنت أتمنى إخبار سيدي أني لم أعد حزينًا على اتخاذه قرار الهجرة للعمل في أفريقيا، وبأنني في قمة الفرح بهذه العودة إلى مسقط رأسي، علني أتخلص فيها من قسوة قانون الكارما الذي لحق بي عندما قتلت نفسًا ليس من أجل الدفاع عن الوطن، وإنما من أجل الانتقام لكرامتي، وعزة نفسي. ووهم الأنا.







هشام وهبي - المملكة المغربية

سار به موظف استوديو التصوير الفوتوغرافي إلى غرفة التصوير، ثم أشار إليه بالجلوس قائلاً:

«تفضل.. سأعود حالاً».

كانت غرفة مزينة ومليئة بالديكورات المختلفة للتصوير، أزهار، كراسي مختلفة الأحجام والأشكال، رسوم للطبيعة على الحيطان، مرايا...

عاد الموظف بآلة التصوير، واتجه إليه يعدل من وضع رأسه وكتفيه، ينحني قليلاً للتأكد من ثبات وضعه، ثم يعود بضع خطوات للوراء، ويمسك بالكاميرا: تشك.. ثم يبرز منها ضوء خاطف مرتين أو ثلاثاً، ينظر إلى الصورة المجسدة داخل الآلة وسرعان ما تتغير ملامحه، ينقل نظره بين الصورة وبين الشخص الماثل أمامه، ثم يقطب جبينه:

- «عفواً.. سنعيد الكرة إذا سمحت..».
- «طبعاً.. طبعاً..».

عدل من وضعه مجدداً في حركات روتينية، ثم عاد إلى مكانه مجدداً، أمسك الكاميرا ثم: تشك.. ظهر الضوء الخاطف مجدداً، وانحنى على الآلة يفحصها من جديد، ظهر على ملامحه بعض الاستغراب، فبدأ يعبث بأزرار الآلة مقلباً إياها ذات اليمين وذات الشمال وهو جالس في كرسيه ينظر إليه في تساؤل.. وأخيراً بعد فحص الكاميرا يبتسم له في ود قائلاً:

- «لا بد أن هناك خللاً ما.. لا تقلق.. سنعيد الكرة.. استعد».

يعدل وضعه الذي تدرب عليه بشكل روتيني ويرفع رأسه مثبتاً عينيه على الدائرة الصغيرة التي تتوسط آلة التصوير، وفجأة يغمره الضوء الخاطف، ويبقى على وضعه لثوانٍ، حتى يسحب الموظف آلته ويبدأ في فحصها من جديد في حيرة..

- «هل هناك مشكل ما..؟».
- «لا... لا تقلق.. ابق هنا سأعود حالاً..»

غاب للحظات ليعود بعدها حاملاً آلة تصوير أخرى وهو يقول مبرراً موقفه:

- «لا شك أن هناك خلل في الآلة وقد غيرتها، استعد..».

ضغط زر التصوير.. حاول ثانية وثالثة، لكن المشكل ظل قائماً، في كل مرة ينقل بصره بين الصورة والشخص ويقع في حيرة شديدة.. ثم يخاطبه أخيراً في استسلام:

- «لا أدري ما الذي حصل لهذه الآلات اليوم..؟».

ينهض في هدوء وقد استقرت في ملامحه آيات الغضب:

- «هل هذا معقول.. منذ نصف ساعة وأنا ثابت في مكاني كالتمثال، ولم تستطع التقاط صورة واحدة لي.. ما هذا المحل السخيف..؟».

خرج غاضباً وهو يصفق الباب بعنف، ثم قرر التوجه إلى محل تصوير آخر، قطع الشارع وسار في الجهة المقابلة، لكنه تذكر فجأة أن زوجته تنتظره على الغداء ولا ينبغي أن يتأخر أكثر.

وقف أمام باب بيته وتحسس جيبه، ليكتشف أنه لم يكن يحمل المفاتيح..

ضغط زر الجرس وانتظر، فتح الباب بهدوء.. أطلت منه زوجته ناظرة إليه في تساؤل:

• «ماذا.. ألن تفتحي.. أتتركين زوجك واقفاً بالباب؟».

نظرت إليه مستغربة ثم أحكمت الإمساك بطرف الباب:

• «زوجي..؟ اذهب من هنا وإلا استدعيت لك الشرطة..».

• «ماذا تقولين.. أنا زوجك.. هل جننت..؟؟».

• «قلت لك اذهب..».

• «ماهذا المزاح السخيف.. ألم تلحي علي لأعود وقت الغداء.. وقد عدت من محل التصوير لهذا الغرض، فلا تجعليني أجوع أكثر..».

نظرت إليه في دهشة وهي تلحظ ملابسه وهيئته، وقد بدا عليها تصديق قوله، لكن سرعان ما عادت الصرامة والغضب إلى ملامحها:

• «أقسم إن لمست هذا الباب مجدداً.. سأستدعي الشرطة..».

ثم أغلقت الباب في وجهه بعنف.. ناداها في يأس وهو يضرب الباب بكلتي كفيه وكأنه لم يسمع قولها، وعندما زايلته الدهشة عما قليل تحسس جيوبه في سرعة وتوتر باحثاً عن هاتفه النقال، لكنه تذكر أنه نسيه في المنزل.

وقف قرب الباب يائساً يفكر بحيرة في أمره، وعما يمكن أن يكون قد حصل لزوجته.. هل جنت فعلاً؟ أيستدعي لها طبيباً؟ لكن سرعان ما طرد عنه أفكاره السخيفة، وتشجع مجدداً كأن شيئاً لم يحدث، وطرق الباب طرقتين خفيفتين ثم انتظر.. طرق الباب بقوة أكبر.. لا مجيب.. ضغط زر الجرس وتحسس بأذنه قليلاً ثم سمع رنين هاتفه بالداخل، لا بد أن زوجته تتصل به، وها هي تكتشف أنه لم يحمل هاتفه.. اتسعت عيناه لما يعنيه الموقف، إذن فهي لا تصدق أنه هو.. وتتصل باحثة عنه.

وضع إصبعه لفترة طويلة على زر الجرس، ثم انفتح الباب فجأة عن صراخها وزعيقها:

• «ألم أحذرك.. ألم آمرك بالانصراف.. أيها النصاب..».

حاول الإمساك بها وهو يقول:

• «ما الذي جرى لك.. اهدئي..».

• «لا تلمسني.. لا تلمسني..».

ويبدو أن صراخها وصل إلى الشقة المجاورة، فقد خرج منها رجل بزيه المنزلي متوجهاً إليهما قائلاً:

• «ما الذي يجري؟».

• «هذا الأحمق يدعي بوقاحة أنه زوجي، ولا يريد المغادرة..».

نظر إليه مستغرباً:

• «زوجك؟».

ثم استدرك محاولاً رسم صورة الجار المثالي:

• «قالت لك اذهب.. هيا تحرك دون مشاكل..».

لم يعد يتحمل الموقف كلية، لذلك صرخ في وجهه بعنف:

• «ومن أنت أيها الأحمق حتى تطردني من منزلي؟».

• «منزلك؟.. أنت فعلاً نصاب وقح».

لم يدر إلا ويده تنزل على قفا الجار في سرعة وقوة، ترنح حتى اقترب جسده من السلالم القريبة، توجه إليه في غضب ودفعه برجله دفعة أسقطته على الدرج وبقع الدم بدأت تتناثر حوله، وهو يئن في ألم. تجمد في مكانه للحظات ثم سمع ضجة قادمة من أعلى السلالم وزوجته لا تكف عن الصراخ، أفاق من ذهوله فجأة ليدرك دقة الموقف، ثم قفز نازلاً بسرعة وخوف.

بعد لحظات كان يسير في الشارع بعيداً عن منزله يفكر في موقفه ذاهلاً عما حوله، ثم حانت منه التفاتة نحو واجهة محل لبيع الملابس.. ثبت في مكانه مدهوشاً ينظر إلى الصورة المنعكسة على زجاج المحل:

• «ما.. ماذا أرى؟».

حرك رأسه عدة مرات، أغلق عينيه ثم فتحهما لكن الحيرة ظلت ترافقه، تحرك صوب سيارة مركونة قرب المحل، نظر عبر زجاجها ليرى صورة وجهه، فارتد ذاهلاً، نظر عبر زجاج سيارة ثانية وثالثة دون جدوى، عاد إلى المحل واقتحمه في سرعة وتوتر.. قصد غرفة تبديل الملابس وهو لا يلتفت إلى البائع الذي يلح في سؤاله:

• «إلى أين يا سيد.. هل من خدمة؟».

دخل الغرفة ووقف أمام المرآة الطويلة الناصعة، نظر إلى الصورة المنعكسة فيها وكأنه ينظر إلى شخص آخر، أين اختفت العينان الصغيرتان ذوات النظرة الحادة؟ والشفتان الدقيقتان والأنف المعقوف؟ بل.. ما هذا الشعر الفاحم المجعد؟.

أفاق من ذهوله وتأملاته بعد أن هزه صاحب المحل هزات خفيفة طالباً منه مغادرة المحل وهو يتمتم:

• «إني.. إني لست أنا».

بدأ همسه يتعاظم وهو يقف في الشارع، الناس ينظرون إليه في حذر، فجأة يصبح همسه صراخاً:

• «مالكم تنظرون إلي.. لست أنا.. لست أنا..».



صَدَقَةُ الأرْبَعين



حسن الطويل - المملكة المغربية

جلس يفكر فيما يمكن أن يسمعه من أبناء عمومته مساء اليوم، تواردت عليه مواقفُ الماضي البعيد، وصور طفولته القاسية، وكيف كان يُعامل معاملة العبد الحقير مدة خمس وثلاثين سنة، فاشتعلت نيران الغضب الجارف داخله، وصمم على الذهاب بعيداً في التحدي، فهو على كل حال، لن يخسر شيئاً مادام يملك الوثيقة، وهؤلاء الذئاب لن ينالوا منه قيد أنملة بمودتهم المصطنعة، وإن استمروا في معاكسته بأساليبهم الحقيرة، سيضرب ضربته الموجعة، ويكسر ظهورهم جميعاً.

صحيح أن أباه لم ينجب أحداً كما يكرّر القول أبناءُ عمومته كلّ وقت وحين، لكنه ليس عبداً كما يزعمون، وهذا ما قاله فقيه الدوار نفسُه، فقد سألوه عن حكم التبني في الشرع ، فأخبرهم بأن الابن يُدعى لأبيه، لكنه يُعامل بإحسان ولا يُظلم عند أوليائه، غير أن الفقيه «لا يعرف حالتي الخاصة، وإلا كان سيقول إنني أستحق نسب أبي، فأنا لا أعرف أباً غير أبي، منذ فتحت عيني وأنا أمامه، يرعاني ويدعوني (ولدي)، وأنا أدعوه (أبي)، أذهب معه إلى السوق والحفلات والجنائز، ويقدمني للجيران وأبناء القرية كلهم بقوله (إنه ابني)، وفوق كل هذا، أنا لا أعرف الوالد الأصلي الذي تربطني به تلك النطفة المهينة فقط، ولا أعرف الوالدة أيضاً، ولا يهمني أن أعرفهما معاً، إنهما شخصان عابران، أنجباني وتراجعا إلى الوراء، أما هذه الأسرة التي ترعرعت فيها، فقد أورثتني الحب والرعاية والاهتمام، فلماذا يريد هؤلاء منعي من إرث المال والأرض تحت ذريعة الشرع؟» .

أحس بضيق شديد فنادى زوجته، وطلب منها أن تُعدّ براد شاي وبعض «الزميطة»، وتأتي لتجلس معه، ويسمع منها بعض الكلام، فقد تعوّد على الاستماع إلى رأيها في أموره العويصة.

قالت الزوجة :

• كلْ يا هذا الرّجل. هؤلاء أعداؤك من زمان. أفسدوا عليك حياتك صغيراً وكبيراً.. كُلْ.

ـــ أولاد الكلب يزعمون أنهم يحبون عمّهم الراحل، لذلك سبقوني إلى الإعلان بأنهم سيقيمون له صدقة الأربعين بدلاً مني، لكن خطتهم واضحة، إنهم يريدون أن يفضحوني أمام الملأ، ويقيموا عليّ الحجة بحضور أربعة أو خمسة من فقهاء الدواوير المجاورة.. جماعة الحرام.. لا بأس.. إذا أرادوا الشرع أنا مع الشرع.. الراحل استعد لهذه اللحظة أكثر مني، وأغلق جميع الثقب التي يمكن أن تتسلل منها الريح المسمومة.

لم تُرد زوجته أن تجاري غضبه الهادر، وشرعت تكوّر له «زميطة» البلد بخفة ورشاقة: «خذ.. إنها لذيذة.. ضمختُها بزيت الزيتون جيداً.. هل أضيف السكر إلى الشاي؟».

في المساء لبس جلبابه العيدي الأبيض، ووضع على رأسه طربوشاً بنياً، وأخرج بعناية ورقتين من خزانته السرية، ثم طواهما برفق، ووضعهما في جيبه، وخرج إلى منزل أبناء عمه المجاور، وفي الطريق تساءل هل يكون أبوه يرى ما يجري الآن، «إنه يراقبني الآن بدون شك، إنهم يقولون إن الميت لا يغادر مكانه في الدنيا إلا بعد مرور أربعين يوماً على موته، وأبي لم تمر على موته هذه المدة، هناك أيام متبقية سيراقبني فيها، ويعلم إلى ما سينتهي إليه هذا الأمر، لكن عليه أن يعرف ما سيجري اليوم بتركيز أكبر.. ها أنت يا أبي.. أنت ترى أني أخرج إليهم.. أنفذ وصيتك».

خلال الصدقة، تلذّذ الجميع بأكل الكسكس، وقرأوا القرآن، وأنشدوا قصائد المديح النبوي، ورفعوا أكفهم إلى الله يدعونه أن يرحم المرحوم، ويرزقه الجنة... ثم تكلم أحد أبناء العمومة:

ـــ نرجوكم يا جماعة أن تبقوا معنا لحضور أمر مهم يخص المرحوم. هؤلاء فقهاء دواوير البلدة سيخبروننا ماذا يرى الشرع في أموال عمّنا تغمده الله. ونحن ما علينا إلا العمل بشرع الله وأنتم شاهدون.

عم المجلسَ الصمتُ بعد هذه الكلمة، وصوّب الحاضرون عيونهم إليه، حتى أحسّ بقلق مضاعف، دفعه إلى ترتيب طربوشه وتعديل جلسته... نطق أحد الفقهاء محاولاً تكسير الصمت والحرج:

• الحمد لله أن الشرع وضع لنا منهاجاً واضحاً في كل شيء... على الإنسان أن يبحث ليتفقه في أمور دينه.

حاول ابن عم آخر يلبس نظارتين طبيتين أن يقدّم ما يشبه تقريراً عن أموال المرحوم وخصوصيته العائلية، وقد ركز في ذلك على إحصاء الأراضي وتعيين حدودها، ثم ختم كلامه بالقول: «وقد ترك عمي رحمه الله في الحياة الدنيا الفانية زوجةً دون أبناء»، ونظر إلى فقيه كبير في السن مستفسراً بعينيه.

مسح الفقيه وجهه واستعد للكلام، لكن صوتاً هادئاً قاطعه:

• وترك أيضا خادمه الحقير... لماذا نسيتموه؟ لا تقلقوا. هو خادم فقط. لن يرث شيئاً.

في هذه اللحظة أخرج وثيقتين وسلمهما للفقيه الكبير، الوثيقة الأولى فيها وصية موقعة بيد المرحوم، يوصي فيها بإعطاء خادمه ثلث أمواله، أما الثانية فهي عقد بيع، باع بموجبه الهالكُ أغلب أراضيه لخادمه. نظر الفقيه إلى الورقتين، وطالع الحاضرين بوجه أحمر «ليس هناك ما يُقسم. لقد باع كل شيء».

عمت المجلسُ محادثات جانبية، ولم يبدو أن الحاضرين قد رضوا بهذه المفاجأة، وسُمعت كلمات من هنا وهناك تقول إن الأمر يتعلق بتزوير مفضوح، لكن ابن العم صاحب النظارتين، هدّأ الأجواء، والتمس أن تُسلّم الوثيقة لرجل نحيل كان يجلس في طرف المجلس ليتأكد من صحتها، وينتهي الأمر.. «أعطوه إياها ليقول لنا ما فيها.. الفقيه يفهم ما يُكتب على اللّوح فقط».

ما إن تسلم الرجل النحيل الورقتين، حتى سمع أصواتاً كثيرة من هنا وهناك: «كُلها.. كُلها.. أسرع»، وذلك ما لم يتردد فيه، فقد كوّر الورقتين، على غرار ما يُفعل ب «الزميطة»، وقذفهما في فمه، وبلعهما بسرعة...

حُمّى



حسين نعمة - العراق

لا شيء أجمل من ضحى شمس كانون الأول بعد أسبوعٍ مُنهِكٍ من التدريبات العسكرية، كفرحة طفلة حصلتْ على دمية.

أتحرّقُ شَوقاً للتّسَكُّع في شارعِ النَّهَرِ بخطىً خفيفة واثقة مطمئنة. لطالما سرتُ مع أبي متثاقلاً خلفَهُ كحقيبة سَفَرٍ إلى مَتْجَرِه الزّاخر بأطوال القماش.. يَعبقُ هذا المكانُ بطعم الطفولة التي لم تُعَكِّرْ صَفوها آلامُ الحياة، وتتلوّنُ زَوايا هذا الشّارعِ بألوانِ الطّيف الشّمسي لوَقْعِ أقدام العَذارى اللاتي جِئْنَ للتّجهيز لِخُطُوبَتِهِنّ أو للزّواج، ففيه تجد المرأةُ ما تحتاج من ذهب ولجين وديباج، وعُطور وماكياج، ولؤلؤ وأثواب عُرس، تستَنْطِقُ الشّعْرَ مِنَ الخُرس، تَنْدى لجَمالِها مُقَلُ النّساء.

دخلتُ الشّارعَ من جهة خان مرجان، مُنتعلاً الآلامَ كَعباً لخُفّيّ، مُدندناً بـ(ضَحك ولعب وجد وحب..)، لَكَم تَمنّيتُ أَنْ أَقْتَني مَسبَحَةً من الحجر الألماني من دكان جاسم الشّيخلي.

بعد دخولي الشّارعَ وعُبوري لآخر دكاكينه تَجَلّى لعَيني مَنظرٌ ليسَ بالبعيد جدّاً.. سيطرةُ تحريات تتحرّى عن الفارّين من الخدمة العسكرية.. لَم أعرِ الأمر التفاتة لأنّي في أجازة، لكنّي وعلى باب من الحذر مددتُ يدي في جيبي متحسّساً ورقة الأجازة.. لَم أجدها! بحثتُ وبحثتُ لكن دونَ جدوى.. نظرتُ يميناً فإذا بشيخ وقور يقف في باب دكّان لبيع القماش، غمزتُهُ فَعَرَفَ مُرادي فأشارَ عكسَ اتجاه سيطرة التحرّيات قائلاً:

• طولتان من الكتّان..

تَقَهقَرتُ مُسرعاً وكأنّي ألبّي ندائه.. لا فائدة.. ففي الاتجاه الآخر كان ثلاثة رجال من ذوي الشّوارب الكثة.. إنّهم مِنَ التّحريات أيضاً..

تَلَفّتُّ يَميناً وشمالاً ودقات قلبي تهدر كمحرك داينمو.. رأيتُ سلّماً يَمتَدّ نازلاً إلى الأسفل.. لَعَلّه سرداب ــــ قلتُ لنفسي ــــ أو شيءٌ من هذا القبيل.. مكان أراه لأوّل مرّة، نَزَلْتُ من خلاله إلى حانة لبيع المشروبات الرّوحية.. فوجّهني النّادل إلى طاولة تضطجع في وسط الحانة.

تعجّبتُ لامتلائه بالرّواد.. إنّها الحادية عشر والنّصف ظهراً!

رأيتُ أمام طاولتي طاولة تحتضنُ رجلاً هزيلاً في خريف العمر يرتدي قميصاً أبيضَ تتخلله زهور حمراء، وساعة يدّ بحجم نصف تفّاحة تثقل معصمه النّحيف.

• ماذا تشربُ؟ قال النّادل: لدينا كُلّ أنواع المشروبات..

التفتُّ إلى يساري.. إلى لوحة بأسماء وأسعار المشروبات، قلتُ:

• عرق العصرية..

أعدّتُ النّظر إلى ذلك الرّجل الضّامر النّحيف فابتَسَمَ ونَهَضَ من مكانه بصعوبة متجهاً نحوي وكأنّه ريشة فوق أمواجِ بحرٍ هائج.. جلس على كرسيِّ أمام منضدتي قائلاً:

• مرحباً بأبي الشّباب..

• أهلاً!

• في الحقيقة و الواقع.. لن تصدق ما سأقوله لك..

• إذن لا تقله..

قهقه وأكمل:

• هل تعلم بأنّي كُنتُ بَطل العراق في رياضة الملاكمة في الوزن الثّقيل..

لم أنبس ببنت شفة.. أدار صاحب الحانة المسجل الذي تغلغله صوت عذب كصوت عندليب يُناجي حبيبته (فانهض إلى صهباءَ صافيةٍ .. قد كاد يَشربُ بَعضها البعضُ)..

أشار صاحب الحانة بعد أن صار نديمي الإجباري يردد كلمات الأغنية بصوته المتقطّع النشاز إلى لافتة خُطّ عليها (ممنوع الغناء).

التفتُّ إلى طاولة على يميني كان يجلس حولها أربعة شبان ضخام البنيان، رفعَ نَديمي الإجباري يده اليسرى تجاههم قائلاً:

• أتريد أن أثبت لك أنّني بطل؟ حسناً.. بإمكاني صرع هؤلاء الحمقى بضربة واحدة..

• اهدأ أرجوك.. اخفض صوتك..

جاء النّادل يحمل آنية امتلأتْ بقارورة العرق وبكأس فارغة، وطاسة من الحمّص وأخرى من الثّلج، ووضعها فوق الطاولة ورجع خلف البار..

مدّ نديمي الإجباري يده إلى القارورة.. شَمّها بعدَ أن أزال الغطاء وكرع نصفها على دفعة واحدة، ثم صاح بالشّبّان:

• هيه.. أيها الحمقى..

• ماذا تفعل؟

• لا تخف.. ثلة شباب مغرور..

بعد هُنيهة لم أشعر إلا بيد تمسكني من كتفي وأخرى تقدّ قميصي وثالثة تهوي على رأسي بالقوارير.. ضَجّ المكان بالناس والشرطة والتحريات، وأنا أصرخ:

• ما دخلي أنا.. أنا لا أعرفه.. اتركوني.. رأسي.. رأسي..

أقفلتُ عينيّ من شدّة الألم ثمّ فتحتها وإذا بيد أمّي تَضع الكمّادات على جبهتي قائلة:

• إنّها الحُمّى..



حداثة

محمد لطفي - مصر

متدثراً بمعطف ثقيل، وطاقية صوفية، وحداثة «كانط»، و مثالية «هيجل»؛ وقفت – متعالياً على أولئك الملتفين حول عربة الفول يلتهمون «الحار» و«الحلو» – أبتاع كيساً بجنيهين.

ألقى «سعيد» أصابع البطاطس في «طاسة» الزيت الواسعة، ثم حرك يده ببذاءة مخاطباً «كرم»:

• "خدناكوا رايح جاي!".

فسحب «كرم» شهيقاً متحدياً من مؤخرة حلقه، وأجابه:

• «يا ابني احنا مقسّمين عليكوا من أول الماتش، بس هو الحظ!".

ثم بصق عن يمينه بغيظ وأضاف:

• "حظ عوالم أقسم بالله!".

وجدتها فرصة للتودد إليه علّني أحظى بـ«مغرفة» فول إضافية.. فابتسمت له مؤيداً وقلت:

• "كل مرة كده، نبقى مقطعينهم التسعين دقيقة وفي الآخر الأهلي يخطف الماتش!".

نظر إلي مستنكراً، ثم قال بامتعاض:

• "أهلي إيه وزمالك إيه يا أستاذ؟!".

أربكني استنكاره، فسألته بحرج:

• "أومّال مين إللي كان بيلعب امبارح؟».

أدار وجهه – بعدم اكتراث – دون أن يجيبني، وشرع في ملئ كيس الفول.. وقبل أن يفتك بي الحرج أجابني الواقف بجواري دون أن ينظر إلي، وأصابعه الخمسة تدس نصف رغيف في فمه:

• "البارسا والريال يا كابتن.. كلاسيكو الليجا».

لم أجد لدي ما أقوله، فالتزمت الصمت وأنا أضم ياقة معطفي بقوة.. بعد قليل وضع «كرم» في يدي «كيس الفول»، وبعض أوراق «الجرجير»، وما تبقى من «كانط» و«هيجل»؛ فأخذتها وانصرفت!



طفية

منتصر منصور - السودان

ثم إنه صديقي الثائر بغتةً ساعة وافيته لمدني، التي بارك الله (الشفوت) حولها ولم تنلها مسغبة أو تكريع لظلم الانقاذيين حينها ألفيته (لاغزّ الله بركته) مُنتشياً، مُشعشعاً ومكمكماً أطراف قميصه، يجري درن الخدر بين عينيه وهامته، خامصاً حتى ان قميصه ينسل من بنطاله فيعيدهُ لدي كل قومة يحسبها للوطن ويحتسبها في معاقل عقله...

والسخانة في أوجها، وغضبة الشعب (تسوي يا ليل)، وجامعة الجزيرة تشتعل، والارض تجري لمستقر خلاصها، والعصافير تزقزق وو..

سألته بصيغة منتهى الحذر وأنا أنظر لمنتهى الجموع والتكسير فأردف بحزم لم أعهده لمن هو في مثل انتشاءه فقال:

ــــ«البلد سخّنت، وأنا قائد النضال في الحتة دي»..

أرتال الزجاج المولوتوف تملأ الصالون متراصة ليوم لا ريب فيه وهو مشغول بجزّ القماش ليكمم أفواهها..

ــــ«وأنا موقعي شنو من القصة دي؟».

متسائلاً ومتوجساً، أتيت مدني لأزور والدي خِفيةً، فقادني حظي العاثر (لمايو وأربعين) حيث قلعة النضال المزعومة الدونكيشوتية...

ــــ«انت تاكل نارك معاي هنا، وبعدين انت ما غريب، ثائر وكل عمرك ثائر».

كدت أن أستلقي على قفاي من الضحك، تنبهت لأنه لا يوجد سرير، فقد أَحال المكان لمخزن وتركه على بُلاطه زلقاً، خالياً من نواجذه وفرائصه و(هتشه)..

خاطري كاد أن يقول له: «اذهب أنت وصحبك قاتلا إنّا هاهنا ثائرون، حتى ينجلي الفجر، لن نبارح السرائر نوماً، فأنا مُتعب والله يعلم بالسرائر... وو..».

خفت أن ينعتني بما ينعتون به ذوي التعقُّل والعقلانية، أعرف أن فكرتي ستتعرض للقطع الجائر، وسيحرق كل سفن عودتي، لآخذنه بالحيلة، فهكذا مأفون يضع أثقل طوبة في راسه، وأوتار حسه تعزف نشوة عالية بموال نضالي اجترحته اللحظة، و(اللفة)... وما لفّ لفها إلى يوم النشور، قلت بلطف:

ــــ«لنختر يوماً آخر غير هذا يا (برين)».

ــــ«محال يا (بينكي)، دقت ساعة الحقيقة..».

ــــ«يدُقك في راسك الغليد ده»!.

ثم سرعان ما انفلت المشاغبون صوب الصالون، حملوا الزجاجات والكبريت و(الكربتيت) و(الربيت)، وأصلوا البوليس والعسس ناراً لا هوادة فيها.. غمغمت في سري: «كم أحب ناس مدني وشفوتها ودلوقها ومفاعيصها ولاد اللذين الذين يفعلون ما لا يؤمرون، وسابلتها السريعة الاحتقان كالديامة حطب القيامة ومن لفّ لفهم إلى يوم يبعثون».

خرجت وقذفت متحرفاً مرة وشاحذاً للغضب مرة أخرى، أبحث عن الشقي برين، عيناي غائمة من (البنبان) المدلهم، ألوك اللعنات حتى انفجرت تحت قدمي بنبانة، فلعنت سلسفيل الإيرانيين وبنبانهم القديم، انسحبت سريعاً للحمام لأغسل وجهي بمخضوضه الشافي الذي دسه هناك، لأجد برين مخندقاً، كأنه يستمتع بأغنية (I will always love you) متراخياً على البانيو، ينقصه سيجار كوبي وكأس براندي فخيم، ما أن أغلقته حتى أهلّت علينا السماء بالقذائف من كل حدب وصوب، متّشحين بقماش، بأيدينا ورق النيم، وورق آخر لم أعره أي اهتمام...

تخرّ أنوفنا وتجري منّا الأعين مجري هميل بالدمع، نصبّ لعناتنا حتى أنعتق الجو من الدخاخين واتضحت الرؤيا فسألته:

ــــ«ما بك يا صديقي...؟».

ــــ«يبدو اني أُصبت..».

كان قلبه ينبض بسرعة وعرقهُ يهتف، أشار لكتفه، رأيت بقايا دماء لكن





الجرح صغير، عيناه كمحطة مواصلات خالية من الركاب، يده مغلولة عندما فتحت قبضتها وجدت (محشيّة) لها رماد..

ــــ«أيها اللعين...».

ضحك طويلاً ثم قال:

ــــ«ما هو دخان في دخان، هناك بنستشهد وهنا بنستشهد، وأستشهد بقول شاعر ما: فلما شربناها ودب دبيبها ».

أظنه النواسي.

ــــ«ياخ انت أبعد زول عن الشهادة ثم انو مضايرتك جوه الحمام دي مااابتاعة شهدا، لف ياخ...».

ــــ« أنا ما بلف أنا بحشي ككككك».

زجرته بباقي غضبي فصمت.

ــــ« ياخ انا بضيع في زمني معاك».

ــــ«عايز تمشي ارح، انا ذاتي حاسي بي كتمة..».

فجأة! أحال قميصه المهترئ إلى ثلاث قطع، ربط إحداها في كتفه بعد أن غملها بالماء لتظهر آثار الدماء عنوة، وأخرى ربط بها جبهته كجيفارا، والثالثة قذفها نحوي وقال:

ــــ«إتصرّف ياخ».

ماذا أفعل بها ؟ لا ادري!، وضعتها مثل كمامة، سرعان ما طبخت خطة مخارجتي من أتون الحي المدلهم، الجسور، الذي أوقد اصطباحيتهُ على ثورة، لاحت في الافق سواطير وعكاكيز، و(سيخ وفسيخ وبراطمين)

ووووو...

أخذ يعرج متكئاً على كتفي يتصنع الاحتقان.. يطوف علينا ولدان، أخذونا بعربة بوكس حتى السوق، وجهه مصرور مثل حكم درجة رابعة، والدي الذي رآنا راح ينظر ويبتسم وهو محتار قليلاً.

ــــ«بينكي حتجيني بكرة، ولا اقوليك انا بايت معاك».

ــــ«ما تبيت معاي».

ــــ«الحمام وين يا حاج؟».

أشار والدي لمكانه.

ــــ«برين هات يدك».

خمشت باقي الطفية، وتركته يُجري محادثته مع الشفوت مطمئناً..

في الصباح وأنا مسافر، طفق يودعني بحديث شجي ثم دسّ شيئاً في جيبي وقال:

ــــ«خُذها فهذه بركة شفوت مدني».

ــــ«وحات خُوتنا تخليها».

تركته يذهب، نظرت لها بطرف عيني سريعاً، وأنا داخل البص أعطيتها للكمساري، الذي زمّ وجهه بصورة مقنعة فمددت يدي لأخذها، غمز لي وابتسم، بعدها تبسّط معي في الحديث، وعزمني لفطورهم الكارب...

قلت في سرّي وانا أتكرّع (الشربوت):

ــــ«باركَ اللّه في شفوت مدني، وما حولها... من الولعات والطفيات والزغاريت!».



مسارب أدبية

أرزقية ومراهقة فكرية



د. وسام الدين محمد - مصر

هل تذكرون تلك النكتة عن التلميذ الخائب الذي راح (يغش) من زميله، حتى غش اسم زميله وكتبه على ورقة الإجابة.

قد تكون هذه القصة، غير حقيقية، وقد يكون فيها بعض أو كثير من المبالغة؛ لكن نظرة عامة على الإنتاج الفكري العربي منذ أول القرن العشرين، تبين لنا كيف أن كثير ممن يتم الترويج لهم كمثقفين لا يزيدون عن تلميذ خائب يغش من تلميذ شاطر، ولكنه يملك من الوقاحة أن يضع اسمه على عمل الآخر؛ وأنا هنا لا أتحدث عن الاقتباس، ولكن اتحدث عن السرقة الفكرية، والنقل بطريقة انسخ والصق، وقد استغل أرزقية الثقافة جهل معظم الجمهور العربي باللغات الأجنبية، خصوصًا لغات مثل الألمانية والبولندية، فاستحلوا ترجمة أعمال أجنبية و(لطع) أسمائهم عليها كمؤلفين.

عندك مثلًا أحدهم، وكان شاعرًا وأديباً (على قد حاله)، وخريج السوربون، ولكنه كان سياسيًا محترفًا من أتباع محمد محمود باشا، أحد أسوء الطغاة الذين حكموا مصر في النصف الأول من القرن العشرين، وقد عينه هذا وزيرًا؛ كان قد شهد نجاح كتاب ألفه أحد تلامذة السيد رشيد رضا حول سيرة النبي بطريقة معاصرة، فأراد محاكاة هذا النجاح فنقل كتابي منتجمري واط (محمد في مكة) و(محمد في المدينة) وقدمهما في كتاب عن حياة محمد، صلى الله عليه وسلم، وأردف الكتاب بقائمة من المصادر العربية التي زعم أنه وقف عليها، بينما لم يستطع أن يتبين أن حاكم اليمن الفارسي في عصر الرسول كان اسمه باذان، فأثبته في كتاب (بادهان)، لأن الإنجليز يضعون حرفا (DH) مقابل حرف (ذ) العربي... لا يمكن أن ترتكب جريمة دون أن تترك أثرًا. كان الكتاب محشواً بالأخطاء التاريخية والتي نقلها صاحبنا عن المستشرق، وزاد عليها أخطاء سوء فهمه للنص المسروق، وكان واضحاً لمن قرأ كتب منتجمري واط أن صاحبنا (حرامي)، ولذلك أُتهم صاحبنا من الكثير من مثقفي زمانه بالسرقة الأدبية، ولكن الرجل سوف يصبح فيما بعد وزيرًا للمعارف ووزيرًا للشئون الاجتماعية ورئيسًا لمجلس الشيوخ و... و... و... وكما قال قائل: (الورق ورقنا والدفاتر دفاترنا والبلد بلدنا).

فيما بعد، وعندما أطلقت ماما سوزان برنامجها (القراءة للجميع)، أُختير كتابه من أوائل الكتب التي طبعت في الموسم الأول للبرنامج باعتباره كتاباً كتبه أحد التنويريين يهدف إلى محاربة الفكر



المتطرف.

إليك مثلًا آخر، بطله هذه المرة تميز منذ بدايته بالذكاء الخارق وأسلوب مميز في الكتابة وبراح في ذمته أكبر من براح هضبة الأهرام، بدأ حياته صحفيًا وكان من أواخر من لحق بصالون العقاد، ولكنه قدّم نفسه للجمهور بمجرد وفاة العقاد قائمًا على تراث الرجل وخليفته وعُرف بكتابه عن أيامه في صالون العقاد؛ لكن شهرته الحقيقية كانت عندما أقدم على سرقة أعمال إريك فون دانكين، الكاتب السويسري الذي يكتب بالألمانية المولع بالربط بين الحضارات القديمة وحضارات ذكية تعيش على كواكب أخرى، فنقل نقلًا حرفيًا كتاب فون دانكين المسمى (عربات الآلهة) Chariots of Gods، حتى نقل النكات التي كان يرصع بها دانكين نصه، ونقل الصور التي صورها دانكين بنفسه في الهند وبيرو، وقدم الكتاب للقراء بأنه أول كتاب في اللغة العربية يتناول هؤلاء الذين هبطوا من الفضاء، واضعًا اسمه على الكتاب مؤلفًا، وفيما بعد سوف (تحلو على لسانه) السرقات الأدبية، فيسرق كتب أخرى من فون دانكين ومن كولن ويلسون، ولأن الرجل وجد طريقه دائمًا للنظام، سواء بالزواج من بنت لأحد الضباط الأحرار في عصر عبد الناصر، أو مستشارًا صحفيًا للسادات خاصة أثناء زيارته للقدس، فلا أحد استطاع في المؤسسة الثقافية الرسمية أن (يشرشح) الأرزقي.

دائمًا كان الأرزقية من هذا الطراز تجد زبائنها من ضمن المراهقين المتعطشين للأفكار الغير تقليدية، ودائمًا كانت هناك مشكلتين، المشكلة الأخلاقية الأولى بأن المراهق سوف يتخذ نصّابًا مثلًا أعلى له، والثانية بأن النصاب غالبًا ما ينقل المادة الفكرية التي يسرقها بسطحية وبدون فهم لمغزى ما ينقله ومكان هذا المنقول في البيئة الثقافية التي نشأ فيها، فيحصل المراهق على صورة فكرية مشوهة غالبًا ما تفسد عليه حسه السليم بالحق والخير والجمال.

هذه الأيام مثلًا، وفي فوضى الدراسات الدينية، يبرز اثنين من الأرزقية المعاصرين، أحدهما حصل على الدكتوراه من جامعة حزبية ثم درس فيها؛ ولمن لا يعرف ما معنى جامعة حزبية هي مؤسسة تابعة لحزب سياسي تقوم بتقديم التثقيف السياسي لكوادر الحزب وكان من تقاليد الأحزاب الشيوعية أن تمنح مثل هذه المؤسسات الحزبية درجات علمية مثل الدكتوراه للكوادر المميزين، حتى لو كان هذا الكادر لم ينل الابتدائية؛ أما الثاني فمحسوب على حزب قومجي كان السبب في دمار دولتين عربيتين وذبح شعبيهما من أجل بعث القومية العربية؛ المشكلة أن الاثنين تقريبًا عمدا إلى أعمال جوزيف كامبل، مؤلف كتاب (البطل بألف وجه)، لينهبا كيفما شاءا، ونزعا أوصال موسوعاته وقدما فصولها كتب مستقلة، وتنافسا في نهب الرجل واقتسام فكره، ثم تقديمه للمراهقين كعصارة فكر الرجلين؛ وكعادة الأرزقية الذين يحترفون السرقة الأدبية، فإن ما يسرقوه لا يقدموه في إطار مشروعه الفكري الأصلي، ويحاولون عادة ضرب عصفورين بحجر واحد، فيضيفوا لما سرقوا من (هبدات) أفكارهم مما يرضي طموحاتهم ورعاتهم الحزبيين أو من في مقامهم، فتكون النتيجة أن يحصل المراهق على وجبة من القصص المسلية التي نظمت لتنافس ألف ليلة وليلة في الإثارة، بعد تجريدها من كل ما يثقل على العقل من أنثروبولوجي أو علم اجتماع أو نظريات فلسفية، فيخرج القارئ المراهق فكريًا سعيدًا بأنه قرأ هذه الأعمال الفكرية العميقة، وبعد قليل سوف يتحفنا بهبداته الفكرية، فمن نشأ على الهبد لابد أن يهبد.





الوباء بين عالمَين

ترجمة عبد اللطيف شهيد - المملكة المغربية

يعكس الحائز على نوبل الآداب لسنة ٢٠١٦ التركي أورخان باموق، الذي يُعِدُّ رواية عن وباء عام ١٩٠١، في هذه المقالة، أوجه الشبه بين الوباء الحالي مع أوبئة من الماضي.

١ ماي ٢٠٢٠/ جريدة البابيس الإسبانية

على مدى السنوات الأربع الماضية، كنت أكتب خلالها رواية تاريخية تدور أحداثها في عام ١٩٠١، خلال ما يعرف باسم جائحة الطاعون الثالث، وهو تفشي الطاعون الدُمّلي الذي أودى بحياة الملايين من الناس في آسيا ولكن ليس بنفس الحجم في أوروبا. على مدى الشهرين الماضيين، وجّه لي الأصدقاء والعائلة والمحررون والصحفيون المطلعون على موضوع الرواية «ليالي الطاعون» الكثير من الأسئلة حول الأوبئة. خصوصاً، إنهم فضوليون بشأن أوجه التشابه بين جائحة الفيروس التاجي الحالي وتفشي وباء الطاعون والكوليرا. فهناك الكثير من المطابقات. ففي جميع تاريخ البشر والأدب، ما يجعل تشابه الأوبئة ليس فقط تصادف الجراثيم والفيروسات، ولكن رد فعلنا الأول كان هو نفسه دائمًا.

لطالما كانت الاستجابة الأولية لتفشي المرض هي إنكاره. دائمًا ما تكون الحكومات الوطنية والمحلية بطيئة في الرد وتشويه البيانات والتلاعب بالأرقام لإنكار وجود العدوى.

في الصفحات الأولى من يوميات عام الطاعون، وهو العمل الأدبي الأكثر استثارة على الإطلاق حول العدوى والسلوك البشري، يشير دانييل ديفو إلى أنه في عام ١٦٦٤، قامت السلطات المحلية في بعض أحياء لندن بمحاولة جعل عدد الوفيات من الطاعون أقل مما تبدو عليه، فقد كرّسوا أنفسهم لتسجيل أمراض أخرى مختَرعَة كأسباب رسمية للوفاة.

يصف الكاتب الإيطالي أليساندرو مانزوني في روايته لعام ١٨٢٧ العرسان - ربما أكثر رواية واقعية عن تفشي الطاعون - ويدعم غضب السكان على رد الفعل الرسمي على الطاعون عام ١٦٣٠ في ميلانو. على الرغم من الأدلة الواضحة، تجاهل حاكم ميلانو التهديد ولم يرغبوا في إلغاء الاحتفالات بعيد ميلاد أمير محلي. ويوضح مانزوني أن المرض انتشر بأقصى سرعة لأن القيود كانت غير كافية، وكان تطبيقه متساهلاً ولم يكن المواطنون يحترمونهم.

تعرض الكثير من المؤلفات الأدبية حول الآفات والأمراض المعدية إهمال، وعدم كفاءة، وأنانية أولئك الذين في السلطة كمحرضين غير مهتمين بغضب الجماهير. لكن أفضل الكُتاب، مثل دانييل ديفو وألبير كامو، يقدمون لقرائهم إمكانية إلقاء نظرة أكثر مما تقدمها السياسة تحت موجة الغضب الشعبي، وهو أمر جوهري في حالة الإنسان.

تُظهر لنا رواية ديفو أنه، خلف الاحتجاجات اللامتناهية والغضب اللامحدود، هناك أيضًا غضب ضد القدر، ضد إرادة إله يشهد وربما حتى يتغاضى عن كل هذا الموت والمعاناة البشرية، وكذلك ضد مؤسسات الدين المنظمة، الذين لا يعرفون كيف يتعاملون مع أي شيء.

كان رد الفعل العالمي الآخر والعفوي الظاهر للبشرية على الأوبئة دائمًا هو إثارة الشائعات ونشر معلومات كاذبة. في الماضي، كانت الشائعات تغذيها في الغالب المعلومات الخاطئة وعدم القدرة على فهم الوضع العالمي.

كتب ديفو ومانزوني عن الأشخاص الذين احتفظوا بمسافة بعد عن بعضهم عندما كانوا في الشارع أثناء الأوبئة ولكنهم، في نفس الوقت، طلبوا أخبارًا وحكايات عن مدنهم وأحيائهم، لتكوين صورة أكثر عمومية عن المرض. فعندها فقط يمكنهم الطموح للهرب من الموت وإيجاد ملاذ آمن.

في عالم خالٍ من الصحف أو الراديو أو التليفزيون أو الإنترنت، لم يكن لدى الأغلبيةِ الأميّة سوى خيالها لتمييز أين يكمن الخطر وجاذبيته ودرجة الفجع الذي يمكن أن يسببه. أعطى هذا الاعتماد على الخيال لمخاوف كل شخص تصوره الخاص، مشوبًا بنبرة غنائية: محلية، روحية وأسطورية.

كانت الشائعات الأكثر شيوعًا خلال أوبئة الطاعون حول من أدخل المرض وما أصله. في منتصف مارس، عندما بدأ الذعر والخوف ينتشران في جميع أنحاء تركيا، أخبرني مدير فرع البنك في جيهانغير، الحي الذي أسكن في، بنبرة تواطؤ أن «هذا الشيء» كان انتقامًا اقتصاديًا من الصين ضد الولايات المتحدة وبقية العالم.

لطالما تم تصوير الطاعون، مثل الشر المتجسد، على أنه شيء من الخارج، والذي ضرب بالفعل في مكان آخر دون القيام بما يكفي لاحتوائه. في روايته لانتشار الطاعون في أثينا، بدأ (المؤرخ الإغريقي) ثوسيديديس بالتشديد على أن تفشي المرض بدأ بعيدًا، في إثيوبيا ومصر.



في رواية العرسان، وصف مانزوني شخصية كانت موجودة في الخيال الشعبي خلال الأوبئة منذ العصور الوسطى: كل يوم كانت هناك شائعة حول هذا الحضور الخبيث والشيطاني الذي يطوف في الظلام وينشر السائل الموبوء على مطارِق الأبواب ونافورات المياه. أو ربما كان هناك رجل عجوز منهَك جلسَ على الأرض داخل كنيسة ثم تتّهمه امرأة عابرة بفرك معطفه في كل مكان لنشر المرض. وبعد ذلك، على الفور، تجتمع شرذمة من الناس مستعدة لعقابه من دون موجب حق.

هذه التدفقات غير المتوقعة وغير القابلة للسيطرة عليها من العنف والثرثرة والذعر والتمرد شائعة في حكايات أوبئة الطاعون منذ عصر النهضة. ففي الإمبراطورية الرومانية، اتهم ماركو أوريليو المسيحيين بنشر جائحة الجدري الأنطوني، لأنهم لم يشاركوا في الطقوس للحصول على رضى الآلهة الرومانية. وفي الأوبئة اللاحقة، اتُهم اليهود بتسميم الآبار، سواء في الإمبراطورية العثمانية أو في أوروبا المسيحية.

يُظهر لنا تاريخ أدب الأوبئة أن شدة المعاناة والخوف من الموت والإرهاب الميتافيزيقي والشعور بعيش شيءٍ استثنائيّ يعاني منه السكان المتأثرون، يحدد أيضًا شدة غضبهم وانزعاجهم السياسي.

كما كان الحال مع تلك الأوبئة القديمة، فإن الشائعات والاتهامات التي لا أساس لها من الصحة القائمة على الهوية القومية والدينية والعرقية والإقليمية أثرت بشكل كبير على تطور الأحداث خلال وباء فيروس كورونا. وقد ساهم في ذلك ، هواية وسائل الإعلام الاجتماعية ووسائل الإعلام الشعبوية اليمينية لإعطاء مصداقية للأكاذيب.

ولكن اليوم لدينا إمكانية الوصول إلى حجم أكبر من المعلومات الموثوقة حول الوباء الذي نعيشه بشكل لا يصدق أكثر من أي وقت سابق. هذا سبب آخر يجعل الخوف القوي والمبرر الذي نشعر به مختلفا جدًا. إن هلعنا يتغذى بشكل أقل من الشائعات وأكثر من خلال البيانات الدقيقة.

بينما نرى النقاط الحمراء تتكاثر على خريطة بلداننا والعالم، ندرك أنه لم يعد هناك مكان للهروب. لسنا بحاجة لخيالنا لأن نخشى الأسوأ. نتأمل في صور شاحنات الجيش السوداء الكبيرة التي تنقل الجثث من المدن الإيطالية الصغيرة إلى محرقة الجثث القريبة كما لو كنا نشاهد مراسيم دفننا.

الآن، الرعبُ الذي نشعر به يستبعد الخيال والخصوصية ويكشف مدى التشابه غير المتوقع بين حياتنا الهشة وإنسانيتنا المشتركة. الخوف، مثل فكرة الموت، يجعلنا نشعر بالوحدة، لكن الوعي بأننا جميعًا نعاني من آلام مماثلة يخرجنا من وحدتنا.

مع العلم أن كل البشرية، من تايلاند إلى نيويورك، تشاركنا قلقنا حول كيفية ومكان ارتداء الكمّامات، والطريقة الأكثر أمانًا للتعامل مع الطعام الذي اشتريناه وما إذا كان يجب أن نقيم حجرًا صحيًا؛ هو تذكير دائم بأننا لسنا وحدنا. ينتج عن ذلك شعور بالتضامن. خوفنا يتوقف عن تنكيلنا؛ نكتشف ببعض التواضع في حقيقة أنه يعزز التفاهم المتبادل.

عندما أشاهد الصور المتلفزة لأشخاص ينتظرون أمام أكبر المستشفيات في العالم، أفهم أن رُعبي أيضًا يشعر به بقية البشرية ولا أشعر بالوحدة. بمرور الوقت، خوفي يحرجني أقل ويبدو لي، أكثر فأكثر، رد فعل معقول تمامًا. أتذكر المَثَل القديم عن الأوبئة والجوائح، الذي ينص على أن أولئك الذين يخافون يعيشون حياة أطول.

في النهاية، أفهم أن الخوف يثير ردين مختلفين في داخلي وربما في كلٍّ منا. يدفعني أحيانًا لأحبس نفسي في عزلة وصمت. في أوقات أخرى، تعلمني أن أكون متواضعاً وأن أمارس التضامن. كنت قد بدأت أفكر في كتابة رواية عن الطاعون قبل ثلاثين عامًا، وحتى ذلك الحين، كان أكثر ما يثير اهتمامي هو الخوف من الموت.

في عام ١٥٦١، هرب الكاتب أوجيير جيسلين دي بوسبيك - الذي كان سفيراً لإمبراطورية هابسبورغ إلى الإمبراطورية العثمانية في عهد سليمان القانوني - من الطاعون في اسطنبول عن طريق اللجوء على



بعد ست ساعات في جزيرة برينكيبو، أكبر جزر الأمراء، الواقعة في الجنوب الشرقي من المدينة، في بحر مرمرة. وحذر من أن قوانين الحجر الصحي المعمول بها في اسطنبول فضفاضة للغاية وأعلن أن الأتراك «قدريون» بسبب دينهم.

بعد حوالي قرن ونصف، كتب ديفو الحكيم في روايته عن الطاعون في لندن: «الأتراك والمحمديون... يمارسون أفكار الأقدار ويعتقدون أن لكل رجل نهايته المحددة سلفًا». كانت روايتي عن الطاعون ستساعدني على التفكير في «القدرية» الإسلامية في سياق العلمانية والحداثة.

سواء أكانوا قدريين أم لا، من الناحية التاريخية، كان من الصعب دائمًا إقناع المسلمين أكثر من المسيحيين بتحمل تدابير الحجر الصحي أثناء الوباء، خاصة في الإمبراطورية العثمانية. بالإضافة إلى الاحتجاجات المتكررة المتعلقة بالأعمال من قبل البقالين والمزارعين من جميع الأديان، تمت إضافة الشكوك حول الحشمة الأنثوية والخلوة في المنزل في المجتمعات الإسلامية. في بداية القرن التاسع عشر، طالبت هذه المجتمعات «بالأطباء المسلمين»، حيث كان معظم الأطباء في ذلك الوقت من المسيحيين، حتى في الإمبراطورية العثمانية.

ابتداءً من عام ١٨٥٠، عندما أصبح السفر بالسفن البخارية في المتناول، أضحى الحجاج في طريقهم إلى الأماكن الإسلامية المقدسة إلى مكة والمدينة أكثر نقلًا للأمراض المعدية انتشارًا في العالم. في بداية القرن العشرين، و للسيطرة على حركة الحجاج إلى المدينتين والعودة إلى بلدانهم الأصلية، أنشأ البريطانيون أحد مكاتب الحجر الصحي الرئيسية في الإسكندرية بمصر.

كانت هذه الأحداث التاريخية مسؤولة عن انتشار الصورة النمطية عن «القدرية» المسلمة والفكرة المسبقة بأنهم وشعوب آسيا الأخرى كانوا السبب الوحيد لنقل الأمراض المعدية.

في نهاية رواية الجريمة والعقاب للكاتب فيودور دوستويفسكي، بطل الرواية، راسكولنيكوف، يحلم بالطاعون، يستجيب السرد لهذا التقليد الأدبي نفسه:

«كان يحلم أن يُصاب الجميع بطاعون جديد غريب ورهيب قادماً إلى أوروبا من أعماق آسيا».

على خرائط القرنين السابع عشر والثامن عشر، كان يُعتقد أن الحدود السياسية للإمبراطورية العثمانية، حيث العالم يبدأ بعيدا الغرب، يتزامن مع نهر الدانوب. لكن الحدود الثقافية والأنثروبولوجية بين العالمين ميّزها الطاعون ، بالإضافة إلى الاعتقاد بأنه من المرجح أن ينتشر إلى شرق نهر الدانوب.

هذا الوضع، بالإضافة إلى ترسيخ فكرة القدرية الفطرية التي كانت تُنسب إلى الثقافات الشرقية والآسيوية، عزز الفكرة المسبقة بأن الأوبئة والجائحات الأخرى تأتي دائمًا من الشرق المُظلِم.

الصورة التي قدمتها لنا العديد من الروايات التاريخية المحلية هي أنه حتى خلال الأوبئة العظيمة، واصلت مساجد إسطنبول فتح أبوابها كما واصلت إدارة الجنائز عملها، وواصل المُعزّون زيارة بعضهم البعض لتقديم التعازي واحتضان بعضهم البعض بالدموع، بدلاً من القلق بأصل المرض والحد من كيفية انتشاره، و كانت بدل ذلك أكثر اهتمامًا بالاستعداد للجنازة الموالية.

ومع ذلك، خلال جائحة الفيروس التاجي الحال، اتخذت الحكومة التركية موقفًا علمانيًا، وحظرت مراسيم الجنازات لأولئك الذين ماتوا بسبب المرض واتخذت قرارًا مدويًا بإغلاق المساجد يوم الجمعة، حيث يكون المؤمنون عادة يجتمعون بأعداد كبيرة لأهم صلاة في الأسبوع. ولم يعارض الأتراك هذه الإجراءات. خوفنا عظيم، ولكن أيضًا حذرًا وصبورًا.

من أجل عالم أفضل للخروج من هذا الوباء، يجب علينا أن نتبنى ونزرع مشاعر التواضع والتضامن التي تولدها اللحظة التي نعيش فيها.

المصدر:

https://twnews.es/es-news/una-plaga-entre-dos-mundos



نزار قباني..
الإبحار ضد التيَّار



د. محمد قسم الله محمد ابراهيم - السودان

في الثلاثين من أبريل الماضي حلّت الذكرى السنوية الثانية والعشرين لرحيل الشاعر الكبير نزار توفيق قباني أمير الشعر العربي الحديث، الذي مات وقد أثقلته السنوات والنكسات والهموم وأدواء القلب ومناجاة بلقيس.

لقد مضى نزار بكل ثوريته وعروبته وقوميته، مضى وترك القوم يختصمون فيما كتب، وبين رضا الراضين وسخط الساخطين يبقى نزار شاعراً معتقاً فارع القامة أخرج الشعر من قوالبه القديمة الموروثة إلى فضاءات الحداثة والعصرية، فكأنّ القصيدة كوب من العصير المثلّج تنزل برداً وسلاماً على الصدر والعقل والفؤاد.

سهولة في الكلمات والألفاظ ومسايرة للواقع والأحداث، والبنيان الفني المحكم الجذاب.

مات نزار وخلّف وراءه إثنين وعشرين ديواناً شعرياً أو تزيد.. مسيرة طويلة بدأها بإصدار ديوانه الأول « قالت لي السمراء» عام ١٩٤٤م وهو لم يزل بعد طالباً بالسنة الثانية في كلية الحقوق.. وأرسى خلال هذه المدة الطويلة مفاهيم جديدة.. وتمرّدَ على المجتمع.. على الدولة.. على الواقع، دعا المجتمع للتمرُّد والثورة وكسر الحواجز التقليدية.. لم يكن الطريق معبداً له.. أُتهم بالوقاحة وقلة الحياء هذا الذي يأتي بما هو حرام في عرف المجتمع.. التقاليد كانت صارمة.. لم تكن ثمة مساحات لتقبُّل الجديد ولا التجديد.

وأطلقوا عليه لقب عاشق المرأة الذي لاهمّ له إلا التصوير الحسي المقوت في مجتمع شرقي محافظ.

كان يدافع عن قضايا وكانت الفتيات الشرقيات من بعض الجرم الذي يقترفنه وقتذاك اقتناء أشعار نزار.. لم ييأس ويعود لبيت الطاعة وصفة الطلول التي هي بلاغة القدم تلك التي استنكرها أبو نواس.

وكتب نزار للمرأة من أجل المرأة لم يكن يريدها أن تكون ألعوبة أو كقطعة أثاث.. تمرّدّ وأقنع المجتمع بالتمرُّد.. لم يمل الطرق المتواصل والنقش على الصخرة بالأظافر حتي صارت كلماته في كل دار رغم تمردها لقد قال مرة: (لم أطمئن إلى أنني وصلتُ إلا حينما عرفت أنّ الآباء أصبحوا يُهدون لبناتهم أشعاري).

والشعر عند نزار هو إثارة الدهشة لدى الملتقى ولذلك كان يحرص علي إثارة القدر الأكبر من هذه الدهشة عند الآخرين بكلماته القوية الرنانة وبمنطقه الواضح وبتعابيره التي تحس أنّه أتته من وراء الطبيعة.

إنّ كتابات نزار الباكرة عن المرأة لم تكن تقصد المرأة كشيء مادي من أجل الإثارة الرخيصة، و الناظر خلف السطور يلمح دعوة للتمرد ولمصادمة المجتمع «المتحجر» يدعو نزار المرأة للتمرد على المجتمع وعلى نفسها وكان يتطلع لامرأة منفتحة ومتصالحة مع محيطها تنفعل به وتتفاعل معه بإيجابية وكان يهدي نصائحه وتوجيهاته من خلال قصائده في المرأة ويتلمس لها طريقاً يوصلها لسطح الحياة حتى لا تكون مجرد ديكور.

والحياة بالنسبة للمرأة ليست هي بين جدران المنزل فقط بل هي معاملات مع آخرين وتجارب وخبرات سارة وغير سارة. نزار اهدي المرأة هذه التجارب والخبرات من خلال قصائده عنها. ولذلك فإنّ هدف الشاعر كان أسمى من الإغراق في الوصف الحسي كما أُتهم. والنظرة من هذه الزاوية الضيقة فيها إجحاف يتعدّى الشاعر إلى مغزى الشعر ورمزيته.

ويقول نزار نفسه إنّ قصيدته التي كتبها في رثاء زوجته بلقيس التي اغتالتها أيادي العدو في حادثة تفجير معروفة لم تكن رثاء لها فقط بل هي رثاء لكل العرب.

وفي قصيدته « أيظنُّ» التي كتبها على لسان امرأة يقول إنّه بعد أن نشرها زالت كثير من خصومات الأزواج بل وبعض المنفصلين زوجياً أعادوا حياتهم لمجراها.

يقول:

أيظُنُّ؟
أنيّ لُعْبَةٌ بَيَديْه؟
أنا لا أفكر في الرجوع إليه..
اليومَ عاد...
كأنّ شيئاً لم يكن...
وبراءةُ الاطفال في عينيه..
ليقول لي: أنّي رفيقة دربه..

ثم يقول في نَهايتها:

ونسيتُ حقدي كله في لحظة
من قال: أنّي قد حقدتُ عليه؟!
كم قلتُ أنّيَ غير عائدة له..
ورجعتُ...
ما أحلى الرجوع اليه...

إنّ نزار قباني يكتب ليعالج قضايا ولا يكتب من أجل سواد عيون المرأة وشعرها المنسدل هذه نظرة سطحية وقشرية فقط.

ثم إنّه يستغل مقدراته على إدهاش الآخرين باستخدام ناصية اللغة وقديماً قيل إنّ سيطرة الإنسان على الكون هي سيطرة لغوية، وبأداة الشعر والكلمة يدعو نزار المجتمع مترفّقاً الي التمرد والإبحار عكس التيار وفي قصيدته هذه دعاها - أي المرأة - لتحطيم تقاليد الشرق المتعنتة فالمرأة لا تبحث عن الرجل اذا تركها مهما يكن وعفا الله عما سلف في مجتمعها الشرقي صعبة التحقيق خصوصاً بين الأزواج أو قل بين الرجال والنساء عموماً لخصوصية العلاقة عندنا ودرجة حساسيتها العالية.

وليس أدل على أنّ نزار استطاع النفاذ خلف الجدران من قوله إنّ كثيرين بفضل قصيدته تلك التي غنتها نجاة الصغيرة تجاوزوا الخلافات وترسبت قناعات جديدة في نفوسهم أقلها التسامي عن الحقد والأنانية بالصفح والتسامح.

ونزار أيضاً لم يتوقف عند محطة المرأة ومحاولات بثها الجرأة والتمرد على القديم تلك المحاولات التي حاول البعض وصمه بها كشاعر للمرأة متقافزين أو فلنقل متناسين عمداً رمزية الشعر ودوره التوعوي، بل تجاوز نزار كل ذلك الى المجتمع ككل.. المجتمع العربي... لقد دعا المجتمع للتمرد على الواقع ولنقد الذات...

يقول:

مضت قرونٌ خمسةٌ..

مُذْ رحل الخليفة الصغير

عن إسبانية..

ولم تزل عقلية العشيرة في دمنا

كما هي..

حوارنا اليومي.. الخناجر

أفكارنا أشبه بالأظافر..

مضت قرون خمسة

ولا تزال لفظة العروبة

كزهرة حزينة في آنية..

كطفلة جائعة وعارية..

نصلبُها على جدار الحقد والكراهية..

شجاعة وانقلاب صريح أبرزه نزار في قالب حديث من حيث المعنى والمبنى.

ويقول في خبز وحشيش وقمر التي كتبها في سبيل البحث عن شرق أفضل:

في ليالي الشرق لمّا..

يبلغُ البدر تمامه..

يتعرّى الشرق من كل كرامة ونضال.



ويضيف:

في بلادي..

في بلاد البسطاء..

حيثُ نجترُّ التواشيح الطويلة..

ذلك السلُّ الذي يفتك بالشرق..

التواشيحُ الطويلة..

شرقنا المجترُّ.. تاريخاً

وأحلاماً كسولة..

وخرافات خوالي..

شرقنا الباحث عن كل بطولة

في أبي زيد الهلالي.

فنزار كان يحمل قضية أمة وكان يسعى من خلال أشعاره أن يشيع بين الناس مفاهيم جديدة وشعور موحد.. الشعر عند نزار ثورة ومقاومة وسلاح أحسن هو استخدامه...

يقول:

الآن أفنينا الهابطين..

أبتاه..

لو شاهدتهم يتساقطون

كثمار مشمشة عجوز..

يتساقطون.. يتأرجحون.

والشعر عند نزار دعوة للانتفاض في وجه العدو والثورة ضده وعدم الرضوخ له وهو وسيلة لإذكاء جذوة الحماسة في النفوس.. يقول في قصيدة اخرى:

كأنّ حراب إسرائيل..

لم تُجهض شقيقاتك...

ولم تهدم منازلنا..

ولم تحرق مصاحفنا.

ولا راياتها ارتفعت..

على أشلاء راياتك..

كأنّ جميع من صُلبوا على الأشجار

في يافا.. وفي حيفا..

وبئر السبع..

ليسوا من سلالاتك.

أية عروبة جياشة هذه وأية نخوة تحتويها هذه الضلوع.

إنّ نزار قباني بقى شاعراً بحجم طموحات أمة أنهكتها الخلافات وكبلتها قذارات السياسة وبقيت الشعوب في مقاعد المتفرجين تلعق الأسى وتلوك اخفاقات الحكام أو تبحث عن الذي ينفخ في الأرواح أمل العودة لأمجاد العروبة والعرب.

كتب نزار عن النكسة وعن حراب إسرائيل وعن قانا والمهرولين إلى تلامذة التلمود وعتبات البيض الأبيض.

لقد كُتبتْ عليه خطى مشاها برغم قساوة الأجواء وعنف التيار. ومضى تهمُّه أمة العرب وتشقيه جراحات العروبة.. قاوم بالدبلوماسية وبالكلمة وسجل آماله وآلامه على دفاتر النكسة التي ما فتئت تحفل بالمزيد كل صباح جديد ولا عزاء لعموم العرب العاربة والمستعربة إلا في صبر يضاهي صبر أيوب أو اجترار التواشيح الطويلة والخرافات الخوالي أو كما قال نزار القباني.

حرقة القصة في (رقصة النار) لفتحية دبش



عبدالله المتقي - المملكة المغربية

«إنني أدافع عن الوسط الذي عشت فيه وأنتمي إليه، أدافع عن المهمّشين، وأنتقم من هذا الزّمن المُذلّ والبائس».

(محمد شكري).

بداءة، دعونا نتفق أن القصة القصيرة جداً، شكل سردي قصصي أدبي جديد، ونقطة جد صغيرة في جسد الحكي، فرضتها شروط الزمن الراهن بكل مميزاته واشتباكاته وإيقاعه السريع، و(ليس الأمر بدعاً، إذا استعنا بسيسيولوجيا الأدب وتاريخ الأفكار الأدبية، إن الأنواع والظواهر الأدبية من هذا المنظور، لا تتنزل من عل ولا تطفو اعتباطاً، بل هي استجابات رمزية لسياقات تاريخية، وما رميت إذا رميت، ولكن تاريخك رمى)١.

وعليه، تكون هذه الصيحة القصصية الجديدة والصغيرة، قد ملأت دنيا القص العربي، وشغلت الدرس النقدي مشرقاً ومغرباً، وأقيمت لها المهرجانات، ودخلت الحرم الجامعي، وتقاطرت المجاميع والانطولوجيات، بصيغة المؤنث والمذكر، ولم تستثن تونس من العدوى الميني قصصية، لنقرأ مجاميع ولدت ناضجة وعالمة بتقانات هذه الخراطيش القصصية، ونستحضر فاطمة بن محمود، محمود بوحوش، سعيد سعيف ، وفتحية دبش التي انضمت إلى هذا الكورال القصصي، بمجموعتها القصصية الموسومة ب: (رقصة النار) والصادرة عن الثقافية للطباعة والنشر، بالمنستير.

لا يمكن أن تمر عين القارئ بحياد فوق غلاف المجموعة دون أن يثير انتباهه العنوان الحارق، الذي اختارته الكاتبة اسماً لقصصها القصيرة جداً، وتمت طباعته باللون الأحمر الذي يناسب بصرياً لون النار، كما أنه من الألوان المنبهة.

وتتأسس شعرية العنوان انطلاقاً من امتلاكه للإدهاش والمفاجأة، لاستحالة إسناد النار للرقص، مما ينتج الفضول لدى المتلقي، ولن يتم تفكيك هذه الشفرة المشتعلة والمربكة، إلا بالأوبة إلى قصص المجموعة بحثاً عن هذه النار الراقصة التي هربها بروميتيوس من أبراج الآلهة لفائدة البشر، وبعده تتابع حفيدته (فتحية دبش) الإمساك بالقبس لفائدتنا وفائدة القصة القصيرة جداً.

إذن، لا يمكن ملامسة دلالة العنوان (رقصة النار)، إلا بالرجوع إلى القصة النواة، التي اختارت المجموعة عنوانها، بحثاً عن هذه النار البهيجة، نقرأ في الصفحة٣٧:

«اصطفت الجموع من حول، تعالت بعض آيات من الذكر يرتلها شيوخ القرية، بعض النحيب اختلط بزغاريد النسوة، حين صوب أخي بندقيته نحو قلبي الذي أذنب، انتفضت، قلت له: دونك رأسي، أما قلبي فدرعه لمسة حانية».

ينفتح المشهد أعلاه، على جموع غفيرة من اللغو (تعالت، النحيب، اختلط)، موازاة مع مشهد الموت الذي تجسده البندقية بوصفها سلاحاً نارياً (صوب بندقيته)، لقطة درامية لم تقف الذات القاصة عاجزة أمامها، بل تحدتها (انتفضت)، لتنتج من أعماقها وأعماق المنع الغرامي، قلباً مضطرماً بلهيب الحب، ليكون معنى النار من أجل الحياة، وفرصة من أجل منح الاحتراق الفردي معنى ومبرراً يتيح له فرص التمثل بدلالة الموت الاستشهادي في سبيل الدفاع عن المعاني النبيلة للحب، ومن ثم، برمجة العنوان للقارئ، لاستقبال قصص تقترب من نار الذات القاصة وعلاقتها بالمحيط والآخر والأشياء، سواء بالفضح المباشر والاستفزاز اللاسع، أو بالترميز والتلميح، وبالإشارة يفهم اللبيب ويمسه اللهيب.

في المجموعة، تتبنى لغة النار مجموعة من المفردات الحقيقية للنار من قبيل: (لهب، الشموع، شمس، تشعل، نار، حريقهم، أشعل، رماد، تشتعل، الجحيم، سعير، رشاش، يشعل)، كلمات يتعدد استعمالها، ومن هنا تصبح النار بمشتقاتها مفاتيح لقراءة هذه القصص الوجيزة (الرياح هبت في غير اتجاه، تكسرت أشجار وأخرى تعاند صرصر، أيام كثيرة التفت بالحطب تشعل ناراً).

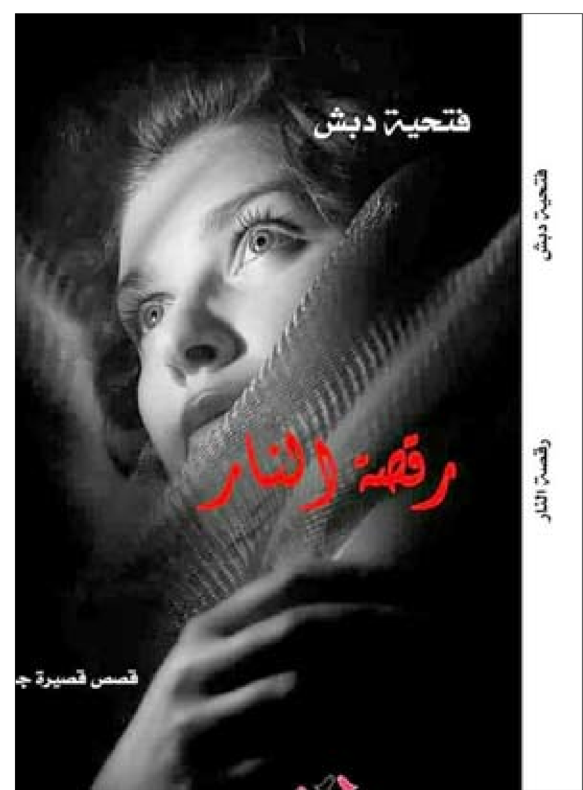
للنار، في هذه المجموعة، دلالات تتقاطع مع المفهوم الأسطوري خاصة في قصة (تحرير): «تناوبنا على قص الأعشاب الطفيلية وتهذيب الأغصان، جاءت امرأة بالشمس، وجاء رجل بماء كثير، عندما حركنا التربة ثارت، ورفضت أن تختلط والأسمدة، الرياح هبت في غير اتجاه، تكسرت أشجار وأخرى تعاند صرصر، أيام كثيرة التفت بالحطب تشعل ناراً»/ ص١٧.

في هذه القصة يكتمل اتحاد الرجل والمرأة، كما في أسطورة الخنثى، لكن النار وبفعل تأجيجها من الرياح يلجمها هذا الاتحاد، لقدرتها على تحويل كل الأشياء والكائنات إلى رماد، ومن ثم، لجم أي تحرر أو حلم بالتحول من وضعية إلى أخرى.

كما تقترن النار بالخروج والانعتاق من وضعية مغشوشة وشعاراتية ريثما تعرت بئرها العميقة، وما تحمله من ترسبات ذكورية:

«تأملت زرقة كتفيها، ذلك السوط الذي به أدبها، كان من لهب، تهاطلت مع الأنين أمطار قلبها، أغلقت دفاترها القديمة، ودفنت فيها ذلك الشاب الذي معه حررت دستور النساء، في حقيبتها الصغيرة وضعت أول صورة لهما حبيبين، همت بالمغادرة، قذفها بالخيانة عندما طلبت الطلاق»/ ص٢٤.





تأخذ النار دلالتها اللاهبة وفي هذا النص، وهي تحيل على الحرقة القاسية التي يحدثها التعنيف بالسوط، وعن قصد ووعي، تخترق القاصة المحظورة، وتنزع القناع عن المكبوت والدفين، عن النار الثاوية في الأعماق، والتي لا تقل لهيباً، وتجسدها الوجوه المتعددة لمواقف الشاب واختياراته، ظاهرة استشرت هذه الايام دون حشمة ولا حواء.

كما تقترن النار بالموت، من خلال في القصة (سعير):

«على الزجاج المقابل تنعكس صورتها، خذها الأيسر، مازال يحمل دمعة تجاور قبلة وليدها الذي مزقته الرصاصة»/ ص٤٠.

يتضاعف الشعور بالموت في هذا النص، الموسوم ب: (سعير)، عبر إعادة إخراج مركب لصورة الموت جوار تحيل على موت قاس ويشبه كيا في كبد الأمومة، موت يشي بفائض قيمة الوجع الأمومي والإنساني، التقطته الكاتبة بعين سينمائية حاذقة وخاطفة.

إن هذه النار الحارقة، الظاهرة والغابرة في أحشاء الكثير من النصوص، لا تقف عند حدود معينة أو صور محددة، بل تندلع شرارتها، وتبلغ ذروتها الكاوية في قصة (ذمم):

«يقرفص الصبي على الرصيف دوي الصفارات هرج المسافرين بدأ يخفت...

يخفت..

ويترك مكانة لوحة كالموت، ينزل الرداء الأسود على الواجهات، ويقفل عون التذاكر نوافذه.. بعد قليل، سيقطع عربيد الليل الخيط المتبقي من سرواله مقابل رغيف وسيجارة»/ ص٧.

يحكي النص، قصة جارحة وكاوية، جسدها الاغتصاب الوحشي للطفل بما أوتي من براءة وخصاصة، فأي نار أخرى، مهما كانت لاسعة وحارقة، فلن تصل إلى هذه الحرقة من انتهاك عرض طفل من قبل ذئب بشري؟

وتستمر القاصة في إرسال شواظها القصصية الحارقة والموجعة، نقرأ في قصة (مجاعة): «يجتمعون حول المنديل الذي طرحته الأم، كعادتها صففتهم حولها واجتهدوا في الحفاظ على نفس الدائرة، يتبادلون نظرات يسقيها دمع حار، بحوض الأرواح حلم يختضن بعض ذرة رغيف، فوق رؤوس ليس غير الغربان حول الشفاه اليابسة، ككل المساءات يلتهمون طبقاً أفريقياً أصيلاً»/ ص١١.

في هذا النص تحتشد كل الكلمات كما شواظ من نار: (دمع حار، ذرة رغيف، الغربان ، شفاه يابسة)، كي تقربنا وبحذق فني وقصصي، من طبقٌ أفريقيٌ تقليديٌ من الجوع، مغاير لأطباقِ شمال المتوسّط، وتلكم هي فتيحة دبش تتحرر من حرقتها المحلية، كي تفتحها على بقع من نار التي تشتعل متفرقة في عالم بلا قلب.

وتتوالى شواظ النار القصصية، ليكتوي القارئ بالمعاناة المركبة للمرأة حقوقياً: «ينادي القاضي على المتهمة، تقبل مطأطئة رأسها، حجم التهمة أنثى»، وبأعطاب شاذة في العلن والخفاء، التقطتها القاصة بعين متلصصة، وبخفة، وهي نهاية المطاف، صورة لمجتمع شاذ تدور عليه رحى التهميش والاستغلال.

جمالياً، تتميز المجموعة القصصية لفتيحة دبش (رقصة النار)، بالتكثيف والإيجاز، فهي جائعة لفظاً، إذا لا تتجاوز القصة صفحة واحدة، مما يجعلها قصصاً بأنفاس قصيرة مقتضبة، بعيدا عن الكوليسترول القصصي، تكثيف تستمده من الرمزية والإيحاء والكناية الإحالية، ومن ثم إشباع معانيها التي تنطوي على أكثر من قراءة وتأويل.

وفي سياق تصعيد دمالية تلقي هذه الندف من نار تكثر القاصة من علامات الحذف بقصد تصيد القارئ وتحفيزه على التخييل وملء البياض بمتخيل افتراضي، كما في قصة (ذمم)، وعنوان القصة الثالثة (عقد ال...)، أما بصرياً فيزاوج الشاعر بين ديكور نثري وديكور قصيدة النثر أو قصيدة التفعيلة:

«وجهه على صفحة الماء،

بان له أكثر بياضاً،

هلل وكبر

قال: هذا القديس يشبهني

عندما اشتدت الهاجرة وشح الماء

قال: ذاك إبليس الذب عصى».

وهذا الفضاء البصري من شأنه تجيد فاعلية التلقي وتحريكه، والخروج بها من الثابت إلى المتحرك، وهذا من شأنه تنشيط فعل التلقي وتكريس جماليته.

ولا تغرب عن الذهن، أن السخرية هي أيضاً أحدى سمات قصص هذه الباقة القصصية، وتحضر في ارقى تجلياتها، إذ تنأى بنفسها عن وجوه التصريح، ويمكن القبض عليها من خلال السياق، كما في قصة (عملة)، وأغلبية نصوص المجموعة.

سخرية كي تشمها، ما عليك سوى أن تفركها وتقشرها، لتجد نفسك أمام كتابة واخزة وصريحة، ولا تتورع عن قول ما هو كائن بواقعية انتقادية مشحونة بسخرية مرموزة.

ومجمل القول، تلك قراءة عاشقة لخراطيش فتحية دبش، وتجربة تضيف جمالية بتاء التأنيث للقصة القصيرة جداً بتونس، لتثبت أن هذه القاصة خبيرة بأسرار هذه الصنعة الموجزة والمنقحة، وخير الكلام ما قل ودل.

فتحية دبش، رقصة النار، قصص قصيرة جداً، الثقافية للطباعة والنشر، بالمنستير ، ط١، ٢٠١٧.

١ كأن الحياة، قصة قصيرة، مقاربات، المدارس، الدار البيضاء ٢٠١٦، ص٢٤٤.

مفهوم الثقافة في الدول النامية



حسن الحضري - مصر

مفهوم الثقافة واحد لا يختلف باختلاف الزمان أو المكان؛ لكن تختلف المجتمعات في وضع التعريف المناسب لواقعها السياسي؛ فالدولة القوية تدرك المفهوم الصحيح للثقافة، وتعلم أنها هي الأساس في بناء أية منظومة داخل الدولة، وهذا يدفعها إلى التعامل الصحيح مع المنظومة الثقافية تنظيرًا وتطبيقًا؛ من أجل بناء مؤسسات قوية تحافظ على قوة الدولة وتساهم في المزيد من تقدُّمها وازدهارها، أما الدول النامية فإنها تعمل جاهدة على غرس مفاهيم وأفكار باطلة، تشكّل بها التّوجُّه الثقافي لدى شعوبها؛ حتى يَسْهل انقيادهم إلى ما يحقق أهداف الأنظمة الحاكمة في تلك الدول، التي لا تجد حرجًا في أن تأتي بعازفة أو راقصة وزيرًا للثقافة أو رئيسًا لهيئة علمية تضم العديد من رموز الأدب والفكر باختلاف مجالاتهم وتعدُّدها، بعد أن تدسّ في صفوفهم عددًا من المتطفلين والمدّعين؛ حتى يكونوا سندًا لها في تحقيق أهدافها الهدّامة.

ومن ذلك يتضح الفارق الكبير بين الدول المتقدمة وبين نظيرتها النامية؛ في تحديد أولويّاها ووضع أيديولوجياتها التي تفرضها على مجتمعاتها؛ حيث نجد أن الدول النامية تَسْبح في تيار وهمي لا وجود له إلا في أعماق أنظمتها الحاكمة الفاشلة، التي تسعى إلى تثبيت مركزها المزيف، من خلال استعانتها بأراذل الناس من الجاهلين والمخرّبين، وتشكيل لائحة مجتمعية تضعهم في الصدارة، وتُقدّمهم على العلماء والمفكرين وغيرهم من أهل الرأي والحكمة والمشورة.

وإذا كان بقاء الأنظمة الفاشلة في الدول النامية، يقترن في كل الأحوال بالجهل والفقر؛ فليس هذا معناه خلوُّ تلك الدول من العلم والثراء؛ بل ربما توافر هذان العاملان في تلك الدول أكثر من نظيرتها المتقدمة، لكن الفارق يكمن في طريقة الإدارة التي تنتهجها الأنظمة الحاكمة؛ فالدول المتقدمة ترعى العلم وتحفظ مكانة العلماء، وتستغل ثروتها في التقدُّم العلمي، والعمل على رفع مستوى معيشة شعوبها، إضافة إلى حفظ أمنها الداخلي والخارجي، بخلاف الدول النامية؛ التي تحارب العلم بالجهل، وتضع ثروتها في أيدي أنظمتها الفاشلة، التي لا تُشْرك معها سوى عملائها الذين تستخدمهم في تثبيت أركانها.

وقد استطاعت تلك الأنظمة الجاهلة، أن توهم شعوبها بمفهوم باطل للعملية الثقافية، فجعلتهم ينظرون إليها باعتبارها (الرقص والعزف والتمثيل ولا شيء غير ذلك)، حتى أصبحت كلمة (ثقافة) عارًا على المثقفين، كما استطاعت أن تحطّ من قيمة العلم، حتى أصبح من لوازمه الفقر والضّعة وخمول الذكر، وهي لا تجد شيئًا من العناء في محاربة العلم؛ فقد أوكلت هذا الأمر إلى أبنائها؛ حيث ضمنت للجاهلين والفاشلين احتلال المناصب القيادية والوظائف المرموقة، بل قصرت عليهم مؤسسات بأكملها، وجعلت لها الكلمة العليا على ما سواها من مؤسسات، ومنحت لها أسباب الحياة الكريمة، التي كان أحق بها أهل العلم والفكر والإبداع؛ الذين لا يمكن لأمّة أن تعيش دونهم.

إن وزارات الثقافة في دول كهذه؛ لا يمكن ائتمانها على الهيئات العلمية التابعة لها؛ لأن معظم رؤساء تلك الهيئات ليسوا سوى صور مصغّرة لوزرائهم الذين لا علاقة لمعظمهم بشيء من العلوم، ولا يعرفون شيئًا عن معاييرها وثوابتها، وهذا هو ما يجعلهم يهدرون المال العامّ في طباعة موادّ رديئة تعجُّ بالأخطاء العلمية والفكرية واللغوية ولا علاقة لها بأي علم أو أدب أو فن، ويصنّفونها بصورة عشوائية ضمن أي علم من العلوم؛ مجاملة لأصحابها الذين هم إما موظفون في تلك الهيئات أو أقارب للقائمين عليها، وإما أنهم عملاء لأنظمتهم الحاكمة، يساهمون بجهلهم في صنع مناخ ملوث يثقّفون به العامّة؛ حتى يكونوا أداة طيّعة في أيدي أنظمة فاشلة لا يمكن أن يُكتَب لها البقاء إلا في ظل هذه الأجواء.

فالأفضل في مثل تلك الدول النامية؛ أن يتم نقل تبعيّة هذه الهيئات العلمية من وزارة الثقافة إلى وزارة أخرى مختصة بالبحث العلمي؛ حتى يمكن الاحتكام إلى قواعد العلم، في عمليات التنظير والتأصيل والتطبيق والنقد، التي أهملتها وزارة الثقافة جهلًا بها، حتى اكتظت جنبات الوزارة بخرافات سطرتها ذيولهم، تعبّر عن أفكار دنيئة، يحاولون من خلالها التأصيل لثقافة عامّة لا يمكن أن تليق بأحد غير صانعيها؛ وسواء أكان هذا الواقع الثقافي المؤلم هو نتيجة الجهل أم العمد والقصد؛ فإن الأضرار ثابتة ولا يمكن التخلص منها إلا بالقضاء على أسبابها.

قراءة الرمز والأسطورة في رواية
(الباترا - مخاوي الطير)
للروائي السوداني جمال الدين علي الحاج


محمد فتحي المقداد - الأردن

ما بين كنداكة النيل وابن المقفع مسافة رواية اختصرت الزمان بصفحات قالت الكثير، وسكتت عن الكثير، وما بان منها رسم المشاهد الخفيّة فيما بين طيّاتها، وواضحًا جليًّا فيما بين السّطور. ما حدا بي الذهاب في هذا المنحى، هو الكلام الكثير الذي جرى على لسان الحيوانات، وهو أسلوب التورية، يلجأ إليه الكتّاب والمفكّرون خاصّة في ظروف الخوف على الحياة من الظلم الأعمى، الذي لا يرحم شيخًا طاعنًا، ولا امرأة، ولا طفلاً.

تنطيق الحيوانات على الورق ليس مستحيلاً، لأنّه مجال فسيح لانطلاق مخيال الكاتب بلا حدود، فيما بين المعقول واللامعقول، لإيصال رسالته الفكريّة والإصلاحيّة للفت أنظار مجتمعه لسوء يمشي بين ظهرانيهم، أو لخير بتوجيه أنظارهم إليه، أو تجديفًا معاديًا للقيم الاجتماعيّةِ والدينيّة، بما يمثّله من طابور فكري خامس.



بينما زمن المعجزات ولّى مع الأنبياء والرّسُل، ولغة الطير كانت لسيّدنا سليمان عليه السلام: (وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ) سورة النمل ١٦. ومن ذلك ما جرى في رواية (الباترا) من سيرة الفتى الذي أطلقوا عليه لقب واسم (الباترا)، وكان معاقًا حركيّاً ومصاب بحالة توحّد، ولسان ثقيل النّطق بالكلام، مع دمامة الخَلقة. هكذا جاء وصفه في الرواية.

ولكي تكون هذه الشخصيّة التي بناها الروائي (جمال الدين) دراميّةٍ

مُقنعة للقارئ ضمن تسلسل النسيج الروائي، نسب إليه الذكاء الفطري؛ فقد حفظ القرآن بالقراءات السبع سماعيًا من الأولاد المداومين في حلقات الشيخ الذي تبنّاه. كما اتّضح اكتسابه للعلوم التاريخيّة وغيرها من المعارف لدُنيًا، كأنّ الله صبها في جوفه ككتلة معلوماتيّة تراكميّة، دون أن يفهم منها (الباترا) شيئًا من تفصيلاتها، ولا مآلاتها العلميّة بعديد طرائقها.

ونظرًا للأفق السرديّ الواسع بتشّعباته عند الكاتب (جمال الدين)؛ فقد صرف لشخصيّة بطل روايته (الباترا) ثيمة الحكمة التي تعلّمها من الطير، خاصّة طائر (البومة - الحدأة)، وهو نذير الشؤم المعروف، ففي المثل الشعبيّ يُقال: (الْلحَق البومة؛ تدُلّك على الخراب)، فهو يعيش في المناطق المهجورة، وهو كائن ليلي نائم نهارًا على الأغلب، وفي الرواية كان حكيمًا خلاف المعتاد والراسخ في المخيال الشعبيّ عنه، بينما بقيت سمة طائر الغراب الشؤم والغدر.

تسلسل بناء شخصيّة البطل (الباترا) جاء مُتساوقًا مع البناء الطبيعي للقاعدة التي قام عليها السرد، بتدفّق منطقيّ، كل حلقة تقود القارئ وتسلمه للأخرى بأمان واطمئنان، إلى أنه لن يغادر الرواية تشتّتًا ومللًا، وللتدليل على تعميق مفهوم ذلك وتجذيره في الرواية؛ فقد ابتكر ثيمة أخرى للعنوان الرئيس (مخاوي الطير)، وكأنّ الكاتب يريد إقناعنا بحالة التوحّد الفريدة لبطله المُبتكر إبداعيًا من خلال تكريس فكرة المؤاخاة مع الطير، وتطابق شخصيّة البطل مع الطبيعة الجامدة بعين الآخرين، بينما البطل الذي انصرف عنه البشر كراهة ونبذًا؛ لذنْب لم يك له يدًا فيه؛ فقد فتح الأفق الكونيّ له؛ لتعويضه عمّا فتته من صدر أمّه وعطف أبيه؛ ليكون طفلًا سويًا مثيلًا لأقرانه، فأراد تعويض النقص عنده في هذا الفيض برمزيّه وأساطيره، الخارجة عن نطاق المعقول.

ميّزة الكتابة الإبداعيّة أن تخرج من ثوب المألوف والمعتاد، إلى رحاب أوسع حتى تستطيع بوصفها إبداعية، فالأفكار المتشابهة في موضوعاتها المعهودة بنمطيّتها لا تصنع نصًّا مميّزًا متقدّمًا عمّا سواه، ربّما تنصب أعواد المشانق للكاتب كما حالة رواية (الباترا)، وتقديمه قربانًا من أجل من تأخر فهمه عن مرامي النصّ البعيدة والقريبة، أو حسد حاسد مُبغض.

وللجغرافيا منطقها الدكتاتوري في صناعة التاريخ؛ فقد صعّد الكاتب حدّة الصّراع الاجتماعيّ إلى الذروة، من خلال قطبي الرواية (الباترا + العمدة)، الباترا تمثيل للأغلبيّة من البشر الذين لم يكونوا في نظر ذوي النّفوذ والجاه، إلّا أدوات وأعداد للإحصاء، وجنودًا يُساقون إلى ساحات النزاعات للحكّام والوجهاء، وعمدة القرية هو للوجه البغيض للسلطة المركزية في العاصمة، وفي الولاية، وهو مُتقلّب سياسيًا بطريقة انتهازيّة لتسويق مصالحة؛ فموقفه ثابت ودائم مع الأقوى، ومن هو في سدّة الحكم.

ففي ذروة احتدام الحدث السردي، يتأجّج الصّراع ما بين القديم والحديث، بين التاريخ والواقع الحالي، بين مملكة كوش العريقة، وقضيّة السدّ المنوي إقامته في المنطقة، فهو كما السدود في الأقطار الأخرى، كالسدّ العالي في مصر، وسدّ الفرات في سورية، جميعها غمرت مناطق جغرافية ذات إرث حضاري وتاريخيّ، ومحت تاريخ وذكريات شعوب تلك المناطق، وفي هذا الصدد كتب الروائي السوري (د. عبدالسلام العجيلي) رحمه الله روايته (المغمورون)، عالجت هذه القضيّة الإنسانيّة الكبيرة، وتتساوق مع رواية (الباترا) في هذه الجزئية الهامّة.

الكنداكة تتماثل مع نساء القرية، والعمدة بجبروته وبطشه وقوة شكيمته، يريد إغواء الجماهير في قبول إنشاء السدّ تماشيًا مع رغبات مخططي الدولة المستفيدين الفاسدين المستغلين لموارد البلاد، وهي رؤية الكاتب الواعية والتنبيه لحفظ التراث الإنساني، مقابل مشاريع لا تدرّ مردودًا ذا فائدة تذكر على المكان، الذي يفتقر لأبسط قواعد العيش الكريم والخدمات.

بذكاء أيقظ الروائي شخصية (حميدة) ابن أخ العمدة الثائرة للدفاع عن القرية، الأمر الذي أغضب العمدة، وبمهارة الكاتب استطاع عرض المادة التاريخيّة الجافّة بسلاسة، من خلال النسيج السردي للرواية، بطريقة مُشوّقة، من خلال التسجيل الذي قامت به الباحثة الأجنبية (سارا) واعتمدت على معلومات حصلت عليها من (الباترا)، وبسقوط العمدة صريعًا، يعادل في الانقلاب العسكري الإنقاذي، والذي انقلب معه العمدة على العهد البائد. (حميدة) شخصية ثائرة واعية جريئة، تكلمت بلسان الجماهير، الأقرب في سلوكها لسلوك القطيع.

للمتتبع تفاصيل رواية (الباترا)، لا بد له من التوقف منذ الصفحات الأولى على رمزية شخصيتين قام عليهما بناء الرواية السردي (العمدة والباترا)؛ وبالتحليل لهما تتبيّن رسالة الرواية بجلاء، وتصنيفها بأنها وثيقة اجتماعية، سجّلت بصدق فطريّ الحياة الاجتماعية في قرية (مرو) الصغيرة في مجاهل أرياف السودان المترامية الأطراف، وتباعد جغرافيّ مهول، وتراخي سلطة الدولة؛ والعمدة الإقطاعي والوجيه الاجتماعي، يمثّل الوجه البغيض للنظام وأزلامه، حينما يتجاوزون على حقوق البشر، يحرقون الدستور والقانون، ولا أحد يسألهم، فالعمدة اغتصب البنت التي رمز لها الكاتب باسم (دولة)، المزاوجة في تركيب، وتشكيل المفاهيم لدى القارئ، كانت حرفة الكاتب (جمال الدين) في خدعة لتوريط القارئ في النص الروائي، وليجعل منه جزءًا سرديًا يدافع عن فكرة الكاتب.

أما الشخصيّة الإشكالية الأخرى (الباترا)، لا أدري ما الذي قادني إلى القصص القرآني، وفي قصة سيدنا موسى عليه السلام، كيف قذفته أمه في البحر بعدما وضعته في صندوق، فعلت ذلك مخالفة دافع الأمومة، ولم يكن ذلك إلا وحيًا إلهيًا؛ لتنجية موسى، ولتكون نهاية الفرعون على يدي هذا الطفل، الذي تكلؤه عين العناية الربانيّة وهو النبي المنتظر، رغم تربيته في بيت الفرعون.

وهذا (الباترا) الذي تشابهت حالته مع سيدنا موسى، مع اختلاف بشريته وهو الطفل المجهول النسب وقد ربّاه شيخ الجامع العقيم، أمّه (الدولة) المغتصبة من العمدة المتغطرس، لم تحتمل العيش، إلا بالهروب إلى المجهول؛ للنجاة من العار. وهي تتأمّل وجه طفلها بقلب الأمّ، ودموعها تحكي لها أن لا ترى وجهه ثانية، ولن يبتسم لها. والعامل المشترك ما بين الباترا وسيدنا موسى عليه السلام، هو بداية نهج جديد، وحياة جديدة في إنهاء الفرعون والعمدة.

الديكتاتوريات إشكالية جماعية، شرقية الميزات والمواصفات، تتّحد تغوّلًا على حقوق الإنسان، ولا تستطيع هذه الدكتاتوريات إخفاء معالمها وإن تلفّعت بملاءة قومية أو دينية أو حزبية أممية، فهي تتشارك النهج القمعي للحريّات العامّة، وحالات الطوارئ العامّة وقوانين الأحكام العرفيّة تحت ذرائع شتّى لا مبرّر لها، سوى تنويم القوانين في متاحف النسيان، وغياب المساءلة، واغتصاب ونهب ثروات دولهم وشعوبهم. بهذا تكون اتّضحت رسالة رواية (الباترا) في مقاومة الظلم، من خلال رسمها للوحة فسيفسائيّة للمجتمع السوداني، تتماثل في نهجها مع العديد مع الكتابات الروائيّة التي سارت في هذا المنحى على السّاحة العربية عمومًا، وغير العربيّة.



استطيقا الجسد في الرواية المغربية..

رواية (بنات ونعناع) لحسن البحراوي أنموذجا



د. كوثر اجلايلة - المملكة المغربية

استطيقا الجسد في الرواية المغربية:

من واقع الحياة إلى عمق المخيلة

تتوشج رواية «بنات ونعناع» بوشائج عميقة ومتأصلة في المجتمع المغربي، انغمر وانطلق فيها حسن بحراوي من نقطة أو بالأحرى بؤرة صغيرة وهي القصبة التي «لا تكاد تتجاوز حجم كف اليد الواحدة» على حد تعبير الراوي، لتتفتق وتجد مجالاً خصباً لتحرك أبطال روايته السامقة.

فثمة عوامل تجعلنا نقف مليا عند رواية «بنات ونعناع»، منها ما يتصل بمكوناتها الابداعية وتشكُّلاتها، ومنها ما يتصل بثيماتها وبالقضايا التي تحمل بين دفتيها، ما يجعلها علامة مائزة في الرواية المغربية الحديثة والمعاصرة، إننا إزاء عمل متوهج ومتفاعل مع سياقات مختلفة، تاريخية اجتماعية سياسية، عمل حاولَ حسن بحراوي استحضار الذات في علاقتها مع الآخر، فَتَمَتَّحُ من عوالم الرؤيا ولتميط اللثام عن الواقع الكائن، ثم لتنفتح على الممكن والمَأْمُولُ. فتضعنا أمام متن كله كشف واستشراق.

وإذا أردنا أن نأخذ هذه الرواية بالتحليل والدراسة سنكون أمام مجموعة من الإشكالات المهمة، من بينها:

هل يمكن القول بأن هذه الرواية لها بعد اجتماعي تاريخي أكثر من البعد الانساني؟

هل حقا هناك من يسعى إلى تشتيت انتباهنا وجعلنا نهيم وراء الملذات عوض السعي إلى وعي الذات؟

لا غرو أن رواية «بنات ونعناع» تستحق أن تُدَرَّسَ وتُحلَّلَ أكثر من منظور واحد، ولكن نظراً للمساحة التي أعطاها الكاتب للمرأة في الرواية ارتأيت أن أسلط الضوء على صورة المرأة أو بالأحرى واقعها المتناثر وجموحها الخيالي، فها هي الزاهية الفتاة الجميلة المشوقة الجسد تعمل لدى الخوضة المرأة التي كانت في البُورديلات للترويج عن الجنود الفرنسيين أثناء الاستعمار، وبعد الاستقلال استقلت هي كذلك ووجدت نفسها تدير بيتاً للدعارة. كانت مفرطة البدانة لم تعد قادرة على إدارة المنزل فعملت الزاهية مقام سيدتها وامتاحت من تراكمات الزمن عليها وتأثيرات البيئة الاجتماعية غير المتناهية.

فبموت الخوضة ورثت الزاهية البيت بمن فيه إلا أن موتها كان بمثابة انعتاق للفتيات فتزوج بعضهن من بحّارة أو باعة متجولين وأخريات هاجرن أملا في حياة أفضل. فهنا نجد ثيمة الموت هي انبعاثٌ وخَلْقٌ وحياةٌ جديدة للأخريات.

لم تستسلم الزاهية بل بحثت عن بنات أخريات، فجاءت فتيحة صورة أخرى وواقع آخر، نزحت من البادية وقساوتها بعد معاناة من الضرب المبرح من طرف زوجها المدمن على الخمر، وجراحات لا تندمل وآهات أرادت لها الانعتاق والانفلات من ربطة الحصار لتصل بعمقها إلى العلن، إنها جراحات المرأة في كل مكان.





سعاد أو السعدية صورة أخرى وسفر وجودي آخر تبحث فيه عن ولادة جديدة، فبعد علاقة غرامية ساذجة فقدت خلالها عذريتها هذه العذرية التي قَتلتْ مشاعر وروح وحياة آلاف النساء وأخرجتهن عن وعيهن. وهروب الحبيب إلى ليبيا دون رجعة فاختارت الفرار لأن المجتمع المغربي كان يَفرضُ على وشيجة الحب السرية والكتمان، وكانت آصرةُ العشق تحيط بها هالات سوداء من الصمت والسكون والخوف، مجتمع تعتريه أنّاةٌ ممزوجة بآهات مخفية واصطدامات متأججة وقوية بين عاطفة القلب ورجاحة العقل.

فالحبُّ السري هذا السم القاتل الذي أودى بالعديد من المراهقات فهو دوما محفوفٌ بالمخاطر، ممهورٌ عادة بالتحدي والمغامرة، كنوال التي كانت تدرس في الثانوية التأهيلية، واكتشفت حملها من زميلها في القسم فهربت من البيت ومكثت عند خالتها حتى تلد وتتخلص من المولود - فالعشق جنحةٌ والعادات والتقاليد صرحٌ من الأخيلة التي أودت بأفكار وعقول مجتمعنا، والعلم هو فقط القمين بإخراجه من هفوة الجهل والأساطير التي أضحت متشعبة الأصول ومتعددة الغايات - كما نجد صورة الأم زليخة المرأة المتعلمة الموظفة في معهد عمومي لتعليم الفندقة تلقن فنون الطبخ وأم لطفلين، فبعد اختلاس زوجها للمال ودخوله إلى السجن حاولت قدر المستطاع إخراجه من الورطة التي وضع نفسه فيها دون أن تعتريه ذرة رحمة أو شفقة على الأسرة، إلا أنها لم تستطع إخراجه. فلم يبقى أمامها سوى الهجرة تجنباً للفضيحة، وهنا تأكدّ لنا على أن فهم الكائن الانساني أعْقَدُ مما نتصور، هذا الكائن يصعب احتواؤه، باعتباره يتشكل من عدة جوانب تكاد تلتقي، وفهمهُ لا يتم إلا بالإحاطة بهذه الجوانب المتشابكة وبقدر ما تتشابك تُعَقّد مهمة فهم الانسان، تلك المسألة صعبة، لكن حسن بحراوي حاول من خلال هذه الصورة أن يسلط الضوء على طبيعة الانسان وهي الهروب والاستسلام والانسحاب.

وهناك صورة المرأة التي كدّتْ في عملها وعيشها بحثاً عن الرخاء في هرمها، إلا أن الظروف عاندتها، حليمة أو حلومة السمراء أكبرهن سناً لم ترزق بأطفال، كانت تعمل في تنظيف البيوت والمكاتب في ديار الهجرة، غدر زوجها بها (سي محمد) ذات صيف وأخذ جواز سفرها وبطاقة إقامتها وكل الممتلكات ليختفي لتجد نفسها تعتمد على استطيقا الجسد (تُتاجر بجسدها) لتعيش وتسافر إلى عوالم أخرى.

لقد جعلها الزوج تعيش زخماً جديداً كله مآسي وآلام، صور لنا الكاتب كيف انكتم صوت الحب للحياة، وكيف استحال ذلك الاحساس ألماً تراجيدياً مكنونا في استطيقا الجسد، وكيف تحولت الحياة خوفاً ورهبةً بعد أن كانت لحظةَ غنج ودلال بين يدي الزوج.

هذه النماذج والصور للمرأة جعلت الرواية تتشابك في مطلقها وتلتقي، جعلت منهم أسرة واحدة تبحث عن الانفلات والانعتاق من ما هو كائن والهجرة إلى أكادير لما سيكون من نعيم رغد، لكن الزلزال حال دون ذلك وبقيت الزاهية هي وبناتها. لكن سرعان ما اختفت بناتها في ظروف غامضة وخلفن لديها شعوراً بالألم والخوف، أما نوال فكانت علامة مائزة في حياة الزاهية وأمينَتهَا المخلصة على مدخراتها، منذ ذلك اليوم لم يأفلْ أو يخفتْ جفن الزاهية بل ظلت تتضرع هي وحليمة متوسلة بالأضرحة (سيدي موسى المجدوب) والعرافات برجوع البنات بدون جدوى. فجاءت ببنات أخريات لكن هذه المرة لم تَسْلم الزاهية من المشاكل إذ اتضح أن إحداهن حامل فقامت بإجهاض حملها ورمت به في حاوية الأزبال، وهنا تجلت ثيمة الموت في أحقر تجلياتها، موت الضمير والانسانية مما اقتاد الزاهية إلى السجن، أما الفتاة فاختفت كشبح.

ومما لاشك فيه أن الرواية والحال هذه هي شهادة إدانة أو هي وثيقة توثق آثار ومعالم الفساد والجهل الذي يسود فئات المجتمع بجميع طبقاته المتعلمة والجاهلة بدءاً من الأمن إلى غاية بيت الزاهية التي تتحكم فيه استيطيقا الجسد.

وهكذا تتسارع الأحداث، وتعود البنات (زليخة ونوال وسعدية) ويصبن بخيبة أمل مما حدث لمعلمتهن الزاهية ويحاولون إخراجها، إلا أن حبها الشديد لهن وولعها بهن جعلها تكرههن ولا تريد حتى الكلام معهن، فذهبوا إلى البيتِ ثم بعد ذلك اختفوا مرة أخرى.

لقد شكلت الزاهية ضمن هذا المنجز صورة فارقة للمرأة عكست آفاق التحرر والانعتاق من قيود استيطيقا الجسد ومآسيه والكشف والولادة من جديد، كما شكلت وثيقة ملحمية أماطت اللثام عن معاناة المرأة في سبيل العيش الهنيء، والعدالة الاجتماعية، لقد احتفت بالحب في أحقر تجلياته، احتفت بهذا الإحساس المَقيت وألم الخذلان، التي أماط اللثام عن الحياة وعن الوجود الحقيقي لتعيش البنات في خِضَمّه والصراع معه.

فالرواية اتسمت بمنحنيات عدة، وخطوط متشابكة، مما أضفى عليها (الرواية) حركية وديناميةً ضمّهَا بين دفتيه، فعكس معاني الانعتاق والتحرر كما عكس أيضاً معاني الاغتراب والتيه والضياع والتمزق والاضطراب الداخلي، والاعتلال النفسي والاختلال الوجداني الذي أصاب حليمة إثر غياب البنات للمرة الثانية.

يعد مُنجزُ رواية «بنات ونعناع» منجزاً زاخراً بالمعاني والدّلالات العميقة التي سادت المجتمع المغربي في حقبة الاستعمار وما تلاه من رواسب التي أثرت عليه، إنه منجز متجدد ينثوي على دفء وحميمية لا تأفل ولا تخفت بين شخصيات الرواية، فكلما ظن القارئ أنه تمكن من ضبط استيطيقا الجسد وعوالمها داخل هذا المنجز إلا وانفلت ليُفصح عن مكنونات شخصيات أخرى دفينة ومتجددة داخل روايته.



«قراءه نقدية»..
عزازيل للكاتب يوسف زيدان

د. سامية عباس كرجويل - السودان

خرج الراهب المصري (هيبا) من بلدته للبحث عن أصول الديانة المسيحية.. ثم توجه إلى أورشليم.. ومنها ليستقر في دير يقع في شمال حلب وقد اشتهر كطبيب معالج في القرية والقرى المجاورة.. وقد استدعى إلى أنطاكيا من قبل صديقه الأسقف (نسطور) أسقف كنيسة القسطنطينية في ذاك الحين. وقد اطلعه على الرسائل المرسلة له من أسقف كنيسة الإسكندرية وخلافهم حول العقائد الدينية (اللاهوت للديانة المسيحية واتهامه بالهرطقة).. نشب هذا الصراع بين الكنيستين الكبرتين في الشرق.. وقد انحاز بابا روما إلى كنيسة الإسكندرية ليضمن ما يرد إليهم من عطية من الإسكندرية. عانى الراهب (هيبا) كثيراً من الألم للطريقة التي قتلت وسحلت بها الفيلسوفة (هيباتيا) في الاسكندرية وكان قد حضر لها محاضرة في الإسكندرية وقد تملكه الإعجاب بها لما نضح من إناءها من رؤى فلسفية وربطها بالرياضيات.. بعد مقتلها وقد أصيب بصدمة شديدة غادر على إثرها الإسكندرية على عجالة.. خرج وتوجه إلى أورشليم... ثم إلى حلب ليستقر في هدوء في دير حيث كتب الرقوق التي دوّن فيها كل تفاصيل أحداث الخلاف المذهبي الكنسي.

كما لم ينسَ تدوين الاعتراف بخطاياه سواء إن مع (اوكتفيا) بالإسكندرية حين قدومه لها.. وليالي العشق التي قضاها معها وأيضاً هيامه وعشقه (لمرتا) التي عشق صوتها الشجي وكانت تؤدي الترانيم في الكنيسة أيام الأحد والتي يصوغها بنفسه، لم ينج (هيبا) من إغوائها له. وعاش أياماً من الصراع ما بين أن يحتفظ (بمارتا) ويخالف عقائد ديانته وذلك بأن يتزوج من مطلقه - وقد حرمت عقائده الدينية ذلك باعتباره نوعاً من الزنا - أم يحافظ على رهبانيته ويدعها تغادر القرية لتتجه إلى حلب لتغني للعرب والسكارى في الملاهي الليلية لتتكسب...

بعد صراع مع عزازيل انتصر ورحلت (مارتا) بعد أن أصابته وعكة صحية وكان في غيبوبة لم يتوقع أحد بأنه سوف يفيق منها ويعود إلى حياته الطبيعة.. رحلت على الرغم من حبه الشديد لها، والذي كشف عنه حالة الهذيان التي انتابته هو في غيبوبته من جراء الحمى..

امتازت الرواية بالتشويق والحبكة والتصوير بكاميرا فوتوغرافية للحدث وبأدق التفاصيل.

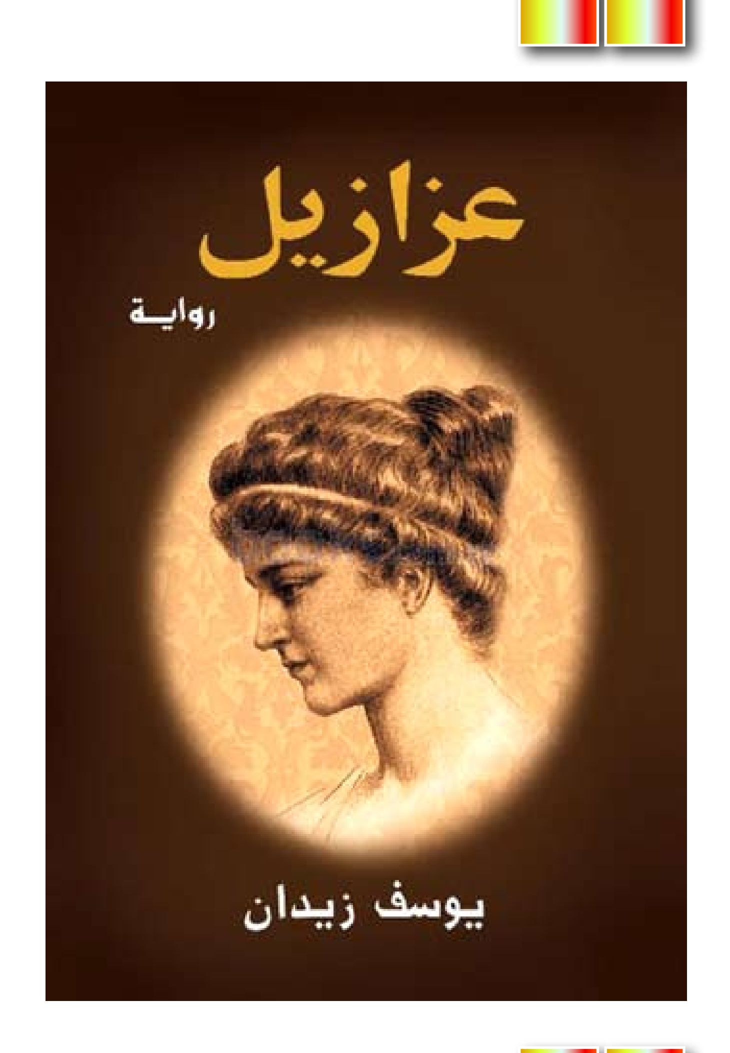
فكرة رواية عزازيل عند يوسف زيدان ارتكزت على عدة محاور جوهرية لها مدلولات ومضامين تتعلق بالأديان السماوية:

١. الخلاف المذهبي على اللاهوت للديانة المسيحية بين الكنائس الكبرى في الشرق. وانحياز مركز البابوية في روما لكنيسة الإسكندرية، وأن الاعتقاد في قضية جوهرية للديانة المسيحية أي المرتكز الاساسي في جوهر الديانة المسيحية وكان هذا الانحياز من جانب بابا روما قد بني على مصلحة دنيوية. وكان لهذا الخلاف الأثر الكبير في تاريخ الكنيسة القبطية.

٢. موقف الكنيسة تاريخياً من الفلسفة والفلاسفة بإعدامهم أو دفعهم للانتحار (سقراط، وارسطو من قبل)، فكان مقتل (هيابتيا) هو الرمزية لهذه العلاقة وحتى في الدولة الإسلامية إن ما ناب ابن رشد من إقصاء من جانب الأمير الأموي بسبب أنه حذا حذو ارسطو كمثل أعلى له في مفاهيمه ا لفلسفية



والفكرية فلم ينج من الإقصاء من جانب الأمير الاموي في قرطبة.
٣. وسوسة الشيطان للراهب (هيبا) وإصراره عليه بالكتابة هي إشارة إلى بداية الخلق وما توعد به الشيطان لرب العرش من أن يكون للإنسان من الناظرين وأن يغويه وهذه إشارة من يوسف زيدان إلى أن تلك الوسوسة نتج عنها الاضطراب النفسي لدى الراهب (هيبا) ولهذا كتب في الرقوق بصدق كل الأحداث والخلاف بين الكنائس الكبرى في الشرق حول العقائد للديانة المسيحية.
٣. والاضطراب الذي أصاب الراهب (هيبا) نتج عن حقيقة هذا الخلاف الذي حدث بين الكنائس الكبرى في الشرق حول اللاهوت للديانة المسيحية وانحياز مركز روما لكنيسة الإسكندرية والذي يصيب جوهر العقيدة.. فكان الصراع بأن يدوّنه في الرقوق أم يتركه نسياً منسياً وهنا كان دور عزازيل وإصراره على الراهب (هيبا) بأن يدوّن كل ما وقف عليه وبصدق وأن يدفنه في صندوق بجانب الدير في حلب.
٤. العقائد الكنسية والرهبانية في مقابل الطبيعة البشرية، والحب والعشق والتي أشارت إليها بقصة مرتا، بجانب الخطيئة معها وأيضاً مع اوكتفيا. وأثر العقائد الكنسية في الانقسامات لاحقاً (وأثر ذلك على الكنيسة في حد ذاتها وتفسير اللاهوت المسيحي، والتي تستوجب المزيد من الوقفة)، وكل محور بني على خلفية لقصة طويلة جسّدها يوسف زيدان في سلوك الراهب (هيبا) وشخصيات الرواية تمثل كل منها جزء من تلك الخلفية التاريخية لواحدة من نقاط الارتكاز.



تميزت الرواية بالتشويق في السرد وبما يدور داخل الدير من طقوس كنيسة ممزوجة بشفافية عالية، ودقة في وصف المواقف الرومانسية والتي أكسبتها متعة التشويق.. وهنا استطاع الكاتب أن يكتب الرواية بلغه مزج فيها العاطفة بالمتعة في إطار معلومات حقيقية نسجها حول حقائق تاريخية فكانت الرواية خيالية – واقعية، وقد نسج شباك الرواية حولها..
إن الكاتب أول مسلم يدرس اللاهوت المسيحي ويتناوله بشكل روائي وذلك من خلال ما يدور داخل الأديرة.
لم تخل الرواية من دلالات ورد ذكرها في القرآن لاحقاً تصحيحاً لمعتقدات خاطئة بشأن المسيح عيسى بن مريم على أنه إله، وأن اللّٰه ثالث لثلاثة... وكانت هذه نقطة الخلاف الجوهرية بين الكنائس الكبرى في الشرق. هذه الرواية تعد من أمتع الروايات لكل مسلم يحظى بفرصة للاطلاع عليها، لأنها تحكي عن عالم غير مألوف للمسلم وكيف تكون حياة الاديرة ومن هنا جاء التشويق.. وكما أنها بنيت على حقائق واقعية وخيالية مما زاد من تفردها.



فاكهة الجسد

غيمٌ وسيّدةٌ،
هكذا ينحني البرقُ ملتَمعا أزليّا
كجمر العناقِ..
كماء على وردة يلتقي الجسدان
كأدعية الشّجرِ المتسلّلِ بين الرّياح
يعودانِ منْ حكمةِ النّارِ وقتَ النُّشوبِ
كغيم تشظّى على حَجَرِ اللّيل
أو مثّلَ لحن تَشَكّل فاكهَةً في تلال الفرحْ
ستهذي المجرّاتُ مَجْدولةً في انحناءاتِ
ظَهر السّماء المُقوّس،
تَهذي الكواكبُ في لا نهايات زُرقتها
تتعرى طيورٌ نبيذيّة في سهول الجَسَدْ.
كرقصة تانغُو بغابات إبريلَ نُشعلُ نارَ اللُّغةْ..
كساقينِ منْ لازَوَرْدٍ ينامانِ تحتَ صباحاتِنَا النّاعمةْ..
كشمسين تنتصبانِ على الموجِ حتّى تسرّحَ كفُّ المصابيحِ ماءَ الغواية،
سوفَ تُضلُّ الفضيلةُ دربَ الأبدْ..
ملاكانِ من دهشة يهبطَانِ كمُعجزَةِ اللّهِ
ثمّ يعيدانِ ترتيبَ هذا الوجودْ
يَجرّانِ شهوةَ تلكَ الخطيئة نحو العطَشْ
يعبّانِ في ظمأ الرّيح نهرَ النّدمْ
ونقضمُ سرّ الوجود كتُفّاحة في الضّمير
فترقصُ كلّ النّساءِ على ضِلْعه الأزليّ
كأمنية يافعةْ.
تشاركُهُ امرأةٌ حنطةَ الموتِ حينَ استحالتْ
كرومًا أثيريّةً في دموع العنبْ..
جناحاكَ..
غيمٌ.. وسيّدةٌ..
كيفَ صارَا إلهين منْ ثَمَرٍ مُشْتهَى
قدْ يَرُدُّ الصّدَى:
– يا نقيضي سَيُثْمِرُ بينَ يديكَ الرّمَاد
وملحُ الذّكورَة..
يشتَعلُ البرْقُ بينَ أناملِ سيّدة
منْ حريرِ الحُلُمْ!
هكذا قالَ «نيتْشَةْ»
وقالتْ لهُ امرأةٌ تحت صوت النُّحاسِ:
– كرقصة تانغو يجيءُ المطرْ
وقالتْ لهُ في تَلَاشٍ:
– جناحاكَ
غيمٌ وسيّدةٌ
فرسٌ منْ حَصَى الضّوءِ
آلهة من حواسٍ..

سميرة بن عيسى - الجزائر



رماد على دفاتر الريح

عبدالحميد حسن عبدالله - السودان



«إلى فارس جريح»
رسالة قديمة:
بينما تقضم الأيام أظافرها من الضجر
وتتمشى قطة حزننا الكسول على
أرصفة أصواتنا
المتشققة
بين هذه الشقوق
بالذات
كان يلح غيم عابر
بزخات رطبة من التفاؤل:
«ربما يوماً ما
ستنبت فرحة
وحيدة أو أكثر
لكنها حقيقية ويانعة
كأنفاس النعناع».
خطى متأخرة:
ما مضى قد مضى
في الفراغ السديمي وأنت
تقشر جلد الحنين
اتئد في رؤاك
وكفكف خطاك قليلاً
حتى يفتح خفق النشيد
أقاصي الفضاء
بطعم النوارس
وحزن المغيب
سينسكب الوقت
فوق رمال الأحبة
ظلاً فظلاً
وبين الأراجيح يكبر صوت
لتغفو أعاليك ملء
الرضا
على الشجر المتنامي
وخط اشتهائك نحو
البداية يركض
حط فؤادك سرباً
وغرد جرحك ملء
الصدى
هذي المنازل والأمدية
كانت هنالك
على شفة الوردة
القرمزية تفيض
بوهج اكتمالك
تلكأ في روحك
الغيم عمراً
ونامت شموس خيالك
وأسرجت في الحلم
جياد دمائك
وركضت وبحر الدخان
يضيق
ويخطف من ناظريك
المسالك
صفحة أخيرة:
أيتها البلاد
أحتاج محبرة وبعض الوقت
لأرسم هذا الحزن الكبير في
عينيك ثم أمحوه.

اعتدال الدهون - الأردن

أضغاثُ سلام

آويتُ إلى قلبِكَ
فدثّرني
من صقيع الأخبار الدامية..
من وجع امرأة أنينُها
متشبثٌ بأنيني..
من دويّ صراخِ طفلٍ
كان يلعبُ
هنا
هناكَ
في الساحات
ابتلعت قدمَهُ
قذيفةُ هاون..!!
من بكاءِ رجلٍ كهلٍ
أصبحَ
أولادُهُ ألدّ الخصام
كثيرٌ
كثيرٌ
هذا القتلُ
في الحارات..
في الأزقة النازفة
دماً..
أينَ الحراس..؟؟؟
حارسُ الحيّ غافٍ
ضميرُهُ مُستترٌ غائب
أخبرني
أيها العربيُّ
لِمَنْ هذي الحربُ
أهيَ
لوليد لم يبلغْ
سن الفطام
بعد.. أمْ..
لطفلة تضعُ لدُميتها
أحمرَ الشفاه..؟؟
قُل لي
كيفَ لكَ أن تقتلعَ
تاريخاً ملطخاً
بالعار
من صُلبِ العظام..
وجاءَ
من أقصى الغربِ
رجلٌ
حاملاً لعروبتكمُ
الأكفان..!!
مهجورةٌ كلُّ المُدنِ
من سكانِها
لاجئونَ تحت صقيعِ
الخيام..!!
يتساءلون
يتساءلون..
متى سينضجُ
كرمُ المحبة
ونقطفُ عناقيدَ
الوئام..؟
ونقتلعُ من دروبِنا
أشواكَ الشجار..؟؟
سنزرعُ
حقولاً من ياسمينْ
نلفُّها زناراً
على خاصرةِ
الأيام..!!
سنزرعُ
نخلاً يعانقُ السماء..
يصافحُ ملائكةً
كرام..!!
هل سيبقى
السلامُ
رهينَ حُلم
أم هيَ
أضغاثُ سلام..؟!



حكايات الأرض والتاريخ



(حوارات ورسائل افتراضية لعوالم غيبية

مجتزأة من رواية حُلم الأرض)

خالد السيد علي - مصر



لولا انفجار إطارات العربة التي كنت استقلها في سفري لجنوب مصر ما جلست بجوار مدافن قديمة على الطريق، ولولا سماعي لزغاريد في حوش عتيق ما اتجهت إليه، ولكن ما حدث ليّ كان عجيبًا لا يصدقه عقل..

لم تكن اللحظات غفلة ولا تخيل، بل كانت حقيقة كأني خرجت من غلاف الزمن، ورأيت ما لا يمكن رؤيته، وسمعت ما لا يمكن سماعه.. حدثًا من النادر أن يحدث، ولكنه حدث بالفعل..

بدأت أرى واسمع، ولكن دون تحديد الزمن والمكان.. الدخان الأبيض كثيف من حولي، والأرض تتزلزل من تحت قدماي كأن في جوفها ماردًا مكبلًا يريد الخروج، كل الأجواء كانت مطموسة.. توقفت الهزات الأرضية وسمعت حوارًا هاماً في طياته المضامين التي تبعث للبشرية..

وبعيدًا عن الوقوف أمام تفسير كيف سمعت حوار الأرض مع التاريخ، وهما في عالمهما الخفي كنت مشغولًا بالإنصات والتأمل لحوارهما المدود ..

لقد كان لحناً مميزًا لم اسمعه من قبل يغلف الأجواء أثناء الحوار الشائق:

الأرض: (بنبرة باكية حزينة) لا لا كفى دماراً، كفى فساداً، كفى.. يا مغيث يا رب لقد سئمت الحياة وأصبحت في ضيق شديد.. منذ ملايين السنين وأنا أحمل علي متني أهوالاً لماذا أساء البشر لي لماذا؟ أجيبوني يا كل الكائنات الحية، أجيبوني يا من تعيشون علي متني (ببكاء وأنين) ماذا حدث لكم كلما تحدثت إليكم رأيتكم تلتزمون الصمت وقد حل بكم الحزن مثلما حل بيّ، ولكن إلى متى سنظل في هذا الحزن الجم.. لم أعد أطيق رائحة الدماء التي تنسكب عليّ في كل لحظة لم أعد أطيق صراخ وبكاء الأطفال لم أعد أطيق صوت الانفجار لم أعد أطيق أقدام الغزاة لم أعد أطيق الفساد في كل مكان علي متني.. آه .آه . لقد امتلكني الكبت والاكتئاب أيها التاريخ، ولم أعد أعرف الابتسامة..

التاريخ: لا تكتئبي أيتها الأرض الطيبة ابتسمي يبتسم لك الكون.

الأرض: لم أعد أشعر بالأمان، لم أعد أطيق أفعال البشر غير الإنسانية التي دمرتني وجعلتني أكتئب.. ألم يذكر سبحانه وتعالى فساد الْبَرّ وَالْبَحْرِ ..ألم يذكر؟

التاريخ: لقد قال الله سبحانه وتعالى: (ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُمْ بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ) صدق الله العظيم.

الأرض: ليتهم يَرْجِعُونَ أيها التاريخ انظر ماذا يفعلون في كل يوم، بل في كل ثانية ..

التاريخ: أعلم أيتها الأرض وأسجل كل صغيرة وكبيرة في سجلات البشر..

والآن ما رأيك أن نرسل سويًا رسالة للأبرياء، والبؤساء، والفقراء، والمساكين الذين يعيشون المحن ولا يشعرون بقدر بسيط من السعادة ولا العدالة الاجتماعية..

الأرض: (بغضب) هذا بسبب الفاسدين والطغاة، والمتاجرين بالأديان السماوية..

التاريخ: فلنخفف عنهم ونلقي برسائلنا الجديدة إليهم..

الأرض: (بنبرة استجابة) بل ونخفف عن أنفسنا أيضا أيها التاريخ؛ فالدماء تسيل على متني والضحايا هنا وهناك والمجاعات تؤلمني وصراخ الأطفال يمزقني، ولكنني أخشى خيبة الآمال أن تصيب رسائلنا، و..

التاريخ: (مقاطعاً بنبرة تفاؤل) بشروا ولا تنفروا، سنعمل كل ما في وسعنا تجاه بؤساء ومساكين وفقراء العالم لنطيب خواطرهم ونبهجهم، فليس علينا إدراك النجاح.

الأرض: (بنبرة متحفزة وكأنها تجفف عبراتها) هات ما عندك أيها التاريخ هيا.

التاريخ: أيها الخائف الضعيف إن خوفك وضعفك يذهبان سدىً لا طائل وراءهما.. بل يكونان عليك لا لك لأنهما يشجعان الآخرين، ويثيران شهيتهم لافتراسك...

الأرض: قل أيها التاريخ؛ فأنا أحب سماع كلامك الحكيم.. قل وليسمعها ويفهم مضامينها كل البشر عبر وسائل الاتصالات القديمة والمستحدثة.

التاريخ: (مستكملاً بنبرة روحانية) أيتها النفوس البائسة اليائسة.. لقد علمني الضباب أن الإنسان قد يمر بلحظات عصيبة وأزمات رهيبة.. لكن لابد أن يأتي الفرج من الله عاجلًا أو أجلًا، ويا أيتها النفوس الفاسدة فسادك لن يدوم عندما يقوى الضعفاء ويتكاثرون ولا يتراجعون أبداً مهما تساقط منهم شهداء..

الأرض: العجيب أيها التاريخ أن هناك من يؤمن ويقرظ ويقف وراء الفاسد حتى يعلو شأنه في الحياة، وربما يكون يوماً ما زعيمهم أو كبير قومهم، رغم أن فساده واضحاً كنور الشمس..

التاريخ: إنها الغفلة أيتها الأرض الطيبة.. التي يلعب بها الظلام في عقول وقلوب البشر.. وما أكثر التابعين لظلام البصر، والبصيرة..

وتتلاشى الأجواء.. فلاشات عابرة، وكأنني أرى أناس تتهافت على الرسائل عبر وسائل الاتصال المتنوعة، كأن المضامين التي تحملها الرسائل خبزًا للأنفس، وتنقلني الأجواء إلى مسامع أخرى.. عينة عشوائية لحوار الأرض مع التاريخ:

الأرض: ما أكثر الدواهي التي تصيب النفس بالسوء أيها التاريخ.

التاريخ: أشم رائحة رسالة جديدة في لهجتك..

الأرض: أود أن أرسل رسالة للبشر أقول فيها.. أيتها النفوس التعسة العبوسة لضيق المعيشة.. إن صاحب الفقر إنما يقدر أن يحيا.. إذا غفّلت فيه قوة الخضوع.. وويل لمن لم تغفل وتنام فيه تلك القوة فأنه يكون أشد الناس تعاسة..

الأرض: إنني أحلم بالسلام العالمي أيها التاريخ..

التاريخ: ومن منا أيتها الأرض لا يحلم بالسلام، والسلام لا يبدأ إلا بتصالح النفس مع الذات داخل الإنسان..

الأرض: كم أشتاق لرؤية هذا اليوم على متني.. يا إلهي أمعقول أن يحدث ذلك وأنعم مع سكان الكوكب بالراحة والأمان ..

التاريخ: الكوارث والمصائب والأطماع لا تتوقف أيتها الأرض الطيبة ما دامت الحياة.. إننا نحلم ..نحلم.. هيا هيا لنرسل رسالة السلام..

الأرض: ترى أي سلام نتحدث عنه.. السلام مع النفس أم السلام بين الإنسان والإنسان أم السلام بين حكام الأمم؟

التاريخ: السلام بمعناه الشمولي..

الأرض: أيتها النفوس الشغوفة بالسلام.. السلام هو أسم من أسماء الله الحسنى.. هو الوقاية من الخوف، والإزعاج والرهبة..

التاريخ: بل هو سيف مسلط على رقاب الإرهابيين أينما كانوا..

الأرض: ترى ما هو حال كل إنسان، وهو يضع رأسه على الوسادة مطمئنًا بأن هناك سلام على الأرض..

التاريخ: يا من تستخدمون السلاح.. لم يكن يوماً هو الصلاح.. ولن تنعموا بالفلاح..

الأرض: (صدى) حاولوا أيها المدمرون حذف حرف الحاء من كلمة السلاح، وإضافة الميم مكانها لتصبح السلام...!

ويختفي صوتهما مؤقتاً؛ فتأخذني الأرواح البشرية إلى قمم السعداء تارة، وحضيض البؤساء تارة أخرى كان ذلك صعودًا وهبوطًا بكلالة حتى استأنفت الأرض حوارها مع التاريخ:

الأرض: أكمل أيها التاريخ و شاركني؛ فكلي آذان مصغية..

التاريخ: إلى هؤلاء الذين أفسدوا الحياة على متن الأرض بجشعهم وأطماعهم ولهثهم وراء المال هم أذلة..

الأرض: (مستكملة) نعم فكما يقول كثير من البشر. الطمع مَطيةُ سوء من ركبها ذَلّ ومن صَحبها ضَلّ.

التاريخ: ويقولون أيضًا لا خير في المال إلا بصرفه في الحلال.

الأرض: إنهم يقولون الحكم والأمثال وأكثرهم لا يعملون بها. لأن هممهم أنفسهم..

التاريخ: إذن الأموال التي جاءت من الحرام وتنفق في الخير هي أموال غير نظيفة.

الأرض: (مستكملة) بل ملوثة لأنها جاءت من السحت..

التاريخ: وما أكثر المجيء بالأموال بطرق غير نظيفة مثل تجارة السلاح، والأدوية المغشوشة، والمخدرات، إلى آخره من الطرق القذرة التي أصابت الأبرياء على متن الأرض.

الأرض: يا ليتهم يبحثون عن كوكب غيري كي أنعم برخاء الكون أنا وأصحاب القلوب البريئة..

التاريخ: (بتهكم) لقد ذكرتني بالنمرود بن كنعان وجنكيز خان..

الأرض: ما أفظعهما أيها التاريخ.. أتذكر مصائبهما كأني أعيشها الآن.

التاريخ: كانت لهما تأثيرات سيئة على النفس البشرية حينذاك..

الأرض: وعليّ أنا أيضاً.. هيا أيها التاريخ، هيا تحدث ولتكن ضمن رسائلنا للبشرية..

التاريخ: جنكيز خان أسمه الأصلي» تيموجين ياسكاي بهادور» زعيم المغول، وهي قبائل همجية شديدة البأس.. كانوا يخوضون حروباً مدمرة بين بعضهم البعض، وكانت ديانتهم الشامانية!

الأرض: (مستكملة بتأفف) كانت قبائل المغول من أكثر شعوب الأرض أرقة للدماء...

التاريخ: (مستكملًا) هذا وفي مطلع الألفية الثانية للميلاد تمكن هذا الشيطان المسمى بجنكيز خان من توحيد المغول تحت قيادته، وكانوا كالجراد.



الأرض: نعم أيها التاريخ أتذكر ذلك، وكأنهم كالوحوش . راحوا يقتحمون المدن ويقتلون الرجال والنساء (بنبرة مغمومة) والأطفال..

التاريخ: لم يسلم منهم حتى الكلاب والحمير والقطط..

الأرض: (بنبرة باكية) كانت غزواتهم المدمرة تمزقني وكأني تسيل مني الدماء، وهذا ما يحدث الآن مع اختلاف الطرق.

التاريخ: لا وقت للبكاء أيتها الأرض الحبيبة (بنبرة مبهجة) هيا هيا فأنا أريد أن أعرف منك حكاية النمرود بن كنعان..

(تغرق الأرض في الضحك).

(بنبرة اندهاش) يا سبحان الله من البكاء إلى الضحك بهذه السرعة.. إنك رهيبة المشاعر أيتها الأرض!!

الأرض: (بنبرة اغتباط) إن ما يضحكني ما حدث للنمرود في أواخر أيامه...

التاريخ: هيا ذكريني بما دونته من قبل؟

الأرض: النمرود بن كنعان كان ملك بابل ادعى الألوهية.. وله قصة مع الخليل إبراهيم عليه السلام..

التاريخ: عليه السلام..

الأرض: (مستكملة) فبعد تيقن النمرود من صدق الرسالة وعلم أنه غير قادر على المساس بالخليل.. أمره بمغادرة بابل، وحسب الرواية أن الله سلط جيشاً هائلاً من البعوض أذل حشرة ففتكت بجيوش النمرود (ضاحكة) ودخلت في أذنه واحده فكان لا يهدأ حتى يضرب على رأسه بالحذاء.

وتطمس الأجواء، وكما لو كنت أراني في عالم له عذوبة، ونقاء بينما تسترسل الأرض حديثها:

الأرض: لقد أرهقتني كل الكائنات العابثة بالحياة، ولم أعد قادرة على المواصلة.. أشعر أنني مجنونة وسأدخل السرايا الصفراء كما يدخلها المريض النفسي، ولكنني (بتهكم) أنا الأرض، والسرايا فوق متني.. كيف أسكنها..؟

التاريخ: نحن نرسل رسائلنا عبر وسائل شتى، ونرى ابتسامة الأبرياء والفقراء والعابسين، وهذا في حد ذاته نجاح..

الأرض: لم تعد تسعدني الابتسامة المؤقتة..

التاريخ: وأين حلمنا بالعالم الفاضل؟

الأرض: كما قلتِ أيها التاريخ أنه حلم..

التاريخ: وأين صبرك على البلاء، وأين قوة الإيمان على تخطي الصعاب.. لا تنسي انك مسخّرة لخدمة العباد..

الأرض: (مستكملة) ليعيشوا الحياة على متني فقط، وعندما يموتون.. يدفنون في جوفي..

التاريخ: دعينا من هذا الحوار وشاركيني الرسالة، يقول «مايكل هارت» في مقدمة كتابه العظماء مائة وأولهم وأعظمهم محمدًا.. عليه الصلاة والسلام..

الأرض: عليه الصلاة والسلام.

التاريخ: يقول أن محمدًا هو الرجل الوحيد في التاريخ كله الذي نجح أعلى نجاح على المستويين الديني والدنيوي..

الأرض: دعني أيها التاريخ أذكر شيئاً بسيطاً من النجاح الدنيوي لسيد الخلق محمد بن عبد الله بن عبد المطلب.

التاريخ: تفضلي فهذا يسعدني..

الأرض: رسالة محمد آمنت بها شعوب بأسرها في حياته. بل ووحد القبائل في شعب، والشعوب في أمة. بل ووضع لها أسس حياتها وأمور دنياها لتنطلق إلى العالم...

لذا أحب أن أخاطب البشرية، وأقول.. إن العقلاء لا ينظرون تحت أقدامهم، وان القافلة تسير إلى الأمام، فلا تخالفوا سنة الحياة، وتعودون لعصور الظلام والجهالة..

التاريخ: (مستكملاً) أيتها الضمائر أيتها العقول أيتها القلوب الحائرة بين الخير والشر أنتم مخيرون لا مقهورون.. حاولوا تقويم أنفسكم ولا تحنوا وتصبحوا أذلة.. ثقفوا الجاهل، عالجوا المريض، تعاونوا على الإنسانية، فهذا يؤاخي بينكم ويقوي همتكم..

(صوت تغريد العصافير داهمنا بلحن رائع موازياً لحوار الأرض والتاريخ، راح يعلو وئيدًا).

الأرض: اسمع أيها التاريخ. العصافير مسرورة بالرسالة، بل كل الطيور المحلقة في السماء..

التاريخ: انظري حتى النبات يترنح يمينًا ويسارًا من السعادة..

الأرض: بل انظر أنت للطبيعة؛ فكلها تتألق وتزداد رونقًا..

التاريخ: (متصنعاً القلق والغضب) اصمتي.. اصمتي..

الأرض: ما بك أيها التاريخ؟ لقد أفزعتني ماذا حدث؟

التاريخ: (وهو يضحك مسرورًا) أريد أن أنصت لتغريد الطيور لثواني حتى أنعم بالطاقة الإيجابية وأستكمل معك مضامين رسائلنا بتألق..!

صارا يضحكان كثيرًا، ومع اختفاء صوتهما داخل بلورة ليست شبيهة بأي بلورة ظهرت في عالم الأحياء والنزلاء، وجدت نفسي في ظلمات المقبرة أنتظر بفارغ الصبر شروق الشمس حتى أذوب في الإغفاء.

ومع انكشاف النهار.. بدت الحياة؛ فرشفت شربة ماء، ثم قمت أعد حقيبة السفر.





ضجيج عارم برأسي
مرايا كثيرة تتكسر على جدران ذاكرتي
ورائحة لحم بشري نيئ
تنبعث من فرن الحياة
بهذه المدينة الخراب...

يا الله!!
ها أنذا عارٍ من كل شيء
أسحب نفسي
كجثة جندي قومي
بترت قدمه
نحو فراش الصمت الطويل
مبللاً بنهر من الأصوات التي تشكل هويتي
وانتمائي إلى هاوية ما...

نحيب موسيقي يغلف روحي
أحاول الفكاك من مخالب الموت
الموت الذي يلوح لي كل صباح
ويناديني نحو الرحيل.

يا أنا...
أن تولد بإفريقيا
يعني أن يعزمك المرض-الموت
كل صباح على سفرة البكاء
لتحتسيا معاً
دموع الذين قضوا نحبهم
بكل مرارة
ولا تفكران بإضافة سُكر.

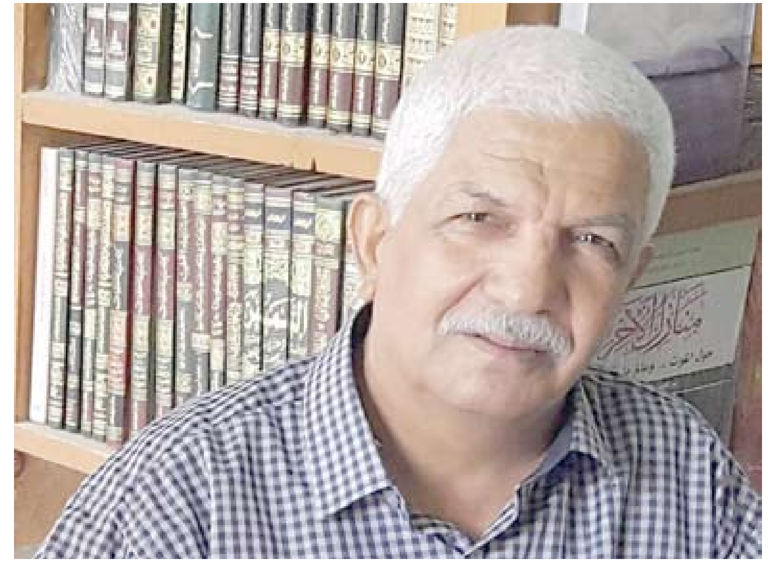


أرجوحة الغياب



هو ذا أنت كهفي
أهمُّ... فيخذلني الضوءُ، ينكؤني الصمتُ
أراني أداري عتمتي وأفـرّ إليك..
لِمَ استدرجتَ ذاكرتي للظلام؟
وأنتَ تعلمُ أنّ العتمة موتٌ
وأنّ الذي مـرّ كأرجوحة كانَ
وكانتْ خطايَ تسمّرني في المكانْ
xxx
تغلغلتُ أبعدَ من قامتي وغرتُ بعيـداً...
وحين هممتُ ولوّحتَ لي
مـررتَ فكان الغياب
xxx
كلّمـــا دنت الأمنياتُ
تناءيتَ، فاسّاقطَ الحلمُ،
صار الجدار أليفاً معـــي؟
كلّمـــا استنفد الخوفُ نبضي
قُلْتَ: لا... سنجمع ما نرتجيه،
دنوتُ بسطتُ يدي فأسقيتني الوهمَ
وكان الطريق المشاكس
آه الطريق! يندسُّ بـي في مرايا السراب
xxx
أيستيقظ الآن دمعي
فأبكيك؟
يا أنت قد جفّ ضوئي
واستُنْزِفَت عيناي بالانتظار
xxx
أتعلم يا أنتَ كم طعنة...؟
كم شفة بلهاء - في غمرة الجـرح -
غرّدَتْ في دمي؟
يا دمي،
آه! يا دماً يجتّر لونهُ
يجري مع الموت
وهذي الحياة تطالعني غيلةً
كأني اقتحمتُ نوافذَ من عسجـد
ومدائن يقعي على ظلها الهائمونْ!
كأنني محض ذكرى
أفتحُ عيني لا أرى
سوايَ يقلِّب أوجاعَـــهُ

ويسري النهارُ،
النهارُ... يسري
لتنسلّ روحي في سوادٍ بعيـــد
xxx
قُلْ ما بدا... لك فسحةٌ...
ولنا في شفة الغيب قيحٌ
ففي القحط يا صاحبي
تستحمُّ الجرار،
لا تقلْ...،
فتلك المواسم خرساء
نرتّل إيقاعها،
والمسافاتُ يطمثها التيه،
أياً ستختار... لو شفـّك الشكُ،
لو دكت الريح عُـريَ انكسارك؟
آه! لو تستفيق الجهات
آه!
أنا/ أنتَ كيف نجيء معاً؟
نكون قريبين منّا
يلملمنا ظلٌ واحد
فيسقط عنّا لهاث الطريق!
أيّ ظل ترى؟ - وهذا الركام - يسوّرنـــــا،
قلتُ: سأسرجني
ربّ إيماءة من خباء الجنون تطلّ
وترجعني للأمـــام!



عباس السلامي - العراق

قراءةٌ على كفيك

ابتهاج نصر الدين - السودان

هذا المساء
تفورُ القصائدُ، ترشفُ فُنجانها
من حليبِ الحروف
زفيري استباقُ الفراش
بحقلِ الندى وورد الضُلوع
هات يديك
لأقرأ حظي وبختَ المساء
تقولُ الخطوط
سنمشي على الجمر
بضعةَ خطوٍ وننبتُ ريشاً
ولكن... نحلّق عند الأديم
فلما يشقّقُ سفر السلام
تغوصُ المسام
ويُفتحُ للروحِ دربُ الصراط
أيا مستقيماً كنورِ الجوامع
أنّى تؤلبَ هذا الجفاء
وترمي كراتَ الثلوج
لتَبعثَ فينا رسولَ الشتاء؟
ككلِّ النبيين يصدقُ حدسي
فاقرأ في الحالِ مما تيسر
أعوذُ بربي من الشوقِ
إذ ما تحاملَ أو قال ضعفاً
بذات الحقيقةِ أنْ هيتَ لك
فنامتْ عروقي
ولم تدرِ أنّ المكانَ شريد
وأنّ المشاعرَ كُنّ سبايا
لذاتِ البرود!!!
هات يديك...
أرى فيهما من الدفء
ما قد يؤلفُ بين العشائر
ويغدقُ في ساحة الحربِ بسمة
فيصحو الشهيدُ... وسيماً
يعلّقُ آمالنا في سَوارٍ طوال
ويتلو علينا نشيدَ العلم
يحارُ الالم
ويُدهشُ فِرية بعضِ الكلام
هات يديك...
تعبتُ من السيرِ وحدي
ويأبى المسيرُ هسيسَ الرياح
تغوصُ الرمالُ بكفك عجلى
فأقرأُ فيها اكتمالَ الشتات
ووشمَ العدم
إلهي!
أما قد كفى؟؟
بكفيه كنت أنام
ولا شيءَ يرهق نبضَ الزمن
فتىً من رذاذ الغيوم تدلى
وأشعلَ في القبلتين السُجود
تماهى
وأسقطَ في اعتناقُ الوطن.



أفكك كُبَّةَ الفراغ... لأرسمك

رزيقة بوسواليم - الجزائر

يقول اللّيل:
حملتك على ظهري
أيها النوم حتّى سافر الماء
من تحت أقدامي العجيبة
ولم أشعر بالبلل.
يَقول النّوم:
كنت خفيفاً كريشة
أكثر أحلامها بلاغة،
الطيران حتى تصل الأرض براحة بال.
الأجواء غبارٌ،
فكرة قاسية،
نافذة تئنُّ،
جدارٌ سيء السُّمعة،
شارع شاذ،
أبوابٌ عارية،
أصواتٌ تتعارك،
والسّاحات تسلخ ارطال أجساد منفية في عدم مباح.
يسْكُنني وجهكَ العفريت،
الرِّيح تلوكني في ركن الذكرى لنبش صورة القبلة الأولى.
أمضغك على مهل نار تتهجى الحريق،
في داخلي خاطرت وسمحت لعربتك المرور على لحم جُثّتي.
ألعنك الآن بوضوح
لأستريح
من الموت،
من حلبة أصابعك،
ومن أضلع غاصت بي سكاكين في مربع الخطيئة.
أرطّب بشرتي بصفعة برد الخريف
مازالت الطّبيعة بخير،
قد عادت المدارس
ترتّب مآزر التّلاميذ
وتقوّمَ اعوجاج الصفوف بالقلم والمسطرة.
الرِّيح درس السِّيقان المفتوحة على قميص اللّيل العاصف.
وما تزال جغرافية السّرير تضيق على جسد العاشق.
المحاة أذكى المخلوقات.
أرسمُك هنا،
أفكك كبة الفراغ،
كأن لم تكن،
إذا ما عطست المحاة فجأة على سبورة العمر.
الموت،
ممحاة..
وجودنا الكبير.

تعتذر المجلة عن نشر صورة في العدد السابق لا تخص الشاعرة مع نص لها.







قصيدة (عاشق أكثر مما ينبغي)

حيدر الأديب - العراق

الحب تنشيط لنظرة نائمة في كحل
هو المسافة الماسكة للحياة من أشهى جراحها
مسافة لا لغو فيها ولا وصايا مستعملة ولا تدجين أنوثة ولا مهارات رجولة مكتظة بيتامى النزوات ونسخ الشهوات
مسافة ليس من حرج عليها لأنها أصح صيغ الحياة مواقيت لبلوغ الأسرار سن تعارفها
القلب بالقلب والظل بالظل والآه بالآه والجمر بالجمر
مسافة لا ترمى فيها النفايات الشائعة من قبيل الفراق والذبول والشك والمشاعر المرتبة تنازلياً ونباح العادات المسنة
هذه النفايات موجودة وبدقة في الطبعات العادية من الحب وبوضوح شجاع هي ليست طبعات حب بقدر ماهي طرائق مراهقة تعمل كمكبرات لصوت الخرائب المسكونة بغربان الروح وهسيس الشبق المنتهية صلاحيته
لا تقرأني مثل هذه النفايات ولا أطعم بها ذائقة الشعور ولا تنمو عليها الذاكرة ليست أقمصة لشعري ولا هي كلاب صيد تتمرن على غزالة احتياطية
ليس الحب مطبخاً لهذه الخبائث الفائقة الخبائث المحظوظة
في عترة النساء المنشورة على حبل النسيان
وكل حب يلحق بهذا فالمشاعر فيه أشغال شاقة للقلب
لست معنياً بهذا التكاثر لا في ذاكرتي تتمشى جهراً في قصائدي كدعوة للتلصص على خمرة قلبي ولا في الصواب المتماسك والمعتصم بحبل منك يشدني إلى روح زاكية يشدني إلى الدسم المسبح بجسدك يشدني إلى مهب المشم بين معجزتين يحملهما صدرك لهذا إني نبي الهواء الذي يضرب نهديك لهذا أنا سعيد بقلبي سعيد بفمي سعيد بفراشك يصحح لكنة جسدي
هكذا يأتي الحب الحياة من أبوابها بمفتاح النظرة
مفتاح واحد لأبواب متفرقة مفتاح تكبدت فيه الحواس سنن الانتظار وشتائم الخريف وغموض الصباحات تتصيد المفتاح من مخابئ القدر حتى تقشف قلبي من مؤمل مكين إلى عابر سبيل تتاهبته مغارب الأيام وتثاؤب المدن حتى انتبه الكلام إلى نقصانه من نون النسوة وكنت بعدها ثاوياً في حلم من محاولات عجاف أتلو العمر نهراً يابساً مسكوناً بالعزلة ونباتات الوحشة وكان حينها شيطان الشعر جباناً لا يثير النوايا ولا يسقي الحرث
كنت في العزلة رجلين يقتتلان على امرأة تغط في مجيء ممتنع أحدهما يسقي عريها في القصيدة خمراً والآخر مصلوباً على توحده تأكل الأيام من عمره حتى دلف الحب على حين غفلة منهما قال ما خطبكما قالا نقتسم بئراً معطلة

قال لا تثريب عليكما وقادهما إلى ظل وسرير فانتبهت إلى عيشة راضية أمشي في مناكبها كطاؤوس يغدق بالفخر والقافية
بهذا الوضوح الساحق اجتاح العتبات الغامضة للحب وأقترح عمري حبيباً يدرك القمر مبرأ من عاهات الكسوف والخسوف والأفول وبهذا النقاش المصحح من النساء وحروف الجر ونباح الشبه وطفح الاستعارات أهوي في قرة عينك في دنانك
رطباً جنياً يهتف في فمك بشغف المذاق نصر من الحب وفتح يدك عبارة الحياة بدأب الحب
لا الشعر يستولي على خرائطك ولا الحب يستوي في ظلالك لأنك ضرورة للقدر تمام الفضل في رميها على وجعي فاستحال قلباً
وقاه قلبك شر النفاثات في الرماد وأهدته حباً لا يمسه ندم ولا فراق ولا شك ولا حسرة ولا غياب ولا شبه ولا حزن ولا صد أ
تلك ثمانية كلاب تلاشى نباحها في المسافة بيني وبينك فتعالي نشكر هذا البيت الذي أطعمنا من حب وآمننا من فراق
أسلمت كل مبررات الهجر على لذة قلبك أسلمت كل الكلمات لتكون حباً
أسلمت الدنيا لتكون صوتاً وأسلمت أنا لأكون حياً
أسلم الماضي شكراً للحاضر أسلم الحاضر كي يكون أشد حضوراً أسلم القادم كي لا أتجزأ إلى من قبل ومن بعد.
الحياة دونك شائعات
هلمي إلى رجل يداه رغبتان... توبتان... توبة الشعر إذا تعثر في أسمائك وتوبة الحب إذا تقاصر عن إشباعك إلى رجل يداه حمامتان مفعمتان بالندم... عائدتان من التعب المرير إلى جمال مغفرتك
مهلاً على قلبي لم يكن كفؤاً للمهابة...

إشكاليات التناص في قصيد (عاشق أكثر مما ينبغي) للشاعر العراقي حيدر الأديب

الناقدة منى أحمد البريكي - تونس

تصدير:

«عيناي فيه وجسمي عنه مرتحل

مثل ارتقاب الغريق البر في اللجج»١

مقدمة:

إذا كان الإبداع أن تكون مختلفاً في عالم ملّ النسخ والتناسخ فحري به أن يكون عنوان الشعر ووصيده حين يرتبط بالشجاعة والجرأة على تكسير السائد والارتقاء باللغة من الواقع إلى عالم تخييلي بامتياز لتصبح المفردات محتملات، ولأن الإبداع يقتضي وجود طاقة تخييلية عالية مستندة على موهبة حقيقية، يكون النص الشعري صوراً سيالة تساءل الموجود وتتعداه إلى المنشود.

في هذا القصيد سأحاول تسليط الضوء على شعريته الفلسفية تحليلاً وبلاغة وصوراً فنية جمالية.

ليست الشعرية كنظام عقلي بحسب أرسطو وسلطة معيارية متعالية وكلاسيكية وإنما بوصفها من خلال فردانية النص ودلالاته النفسية والتاريخية دون إغفال لقيمه الجمالية وفرادة أسلوب ميز الشاعر. كل ذلك بانتهاج مناهج السيمياء الحديثة بما هي قراءة مبنية على دراسة مفاهيم تبحث في دوال ومدلولات الخطاب عبر «العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية» كما يراها دو سوسور في دروسه، وكذلك من خلال رصد التناص في مختلف إمكاناته بما هو «حوار يقيمه النص مع نصوص أخرى ومع أشكال أدبية ومضامين ثقافية». كما تعرفه كوربرات أركسيوني.

لذلك سأحاول تحليل هذا القصيد «ابتداء من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرر تعدد معانيه لا تحديد معناه.»٢.

١- مرآة الذات:

إذا تأملنا في بنية العنوان كوصيد شعوري أحالنا على ترنيمة عاشق قدر من أول ملامسة لوجدان القارئ أنه عاشق أكثر مما ينبغي وكأنه يقرر حالة متفردة وغير مألوفة تتكئ على شرعية ثنائية التناغم والصراع.

ومن خلال قراءة لفظية أفقية نجد العنوان مركباً لغوياً اسمياً، يعبر عن الحال في صيغة تنكير تجعل القارئ إزاء اختيار بين أن يجعلها في محل مبتدأ أو خبر. فإن كان المبتدأ الغائب المفرد تقديره «هو» أو «أنا» تصبح العبارة «عاشق أكثر مما ينبغي» خبراً وإذا وضع في محل المبتدأ يصبح البحث عن الخبر بالتساؤل عن ماهية معشوقته «من هي..»

وهنا تتدخل الذات الشاعرة بالتقييم بين الملفوظ ومرجعه، وتحكم عليه بوصف الحالة على أنها عشق أكثر مما ينبغي، ليصبح العنوان إزميلا ينقش ضربته الأولى في صنم المتن، ويحيل على حاجة للتجاوز احتجاجاً على الإسراف ونهياً عن الانغماس في حالة عشق فريد. لتبدو اليد الممسكة بالإزميل قلقة؛ وهي الوفية لتاريخ غزل منذ امرئ القيس وعنترة إلى المجانين، وكان التنكير ضرورة فهو مجرد «عاشق» في حضرة الكبار، إلا أن الحال يقول إنه عاشق أكثر مما ينبغي ليكون مجرد عاشق فهو أكبر بكثير، إذا ذهبنا إلى أن الشعر نرجسية بالدرجة الأولى حين يعبر عن خلجات النفس وتلف الروح وإغراقها في الحب حد المكابدة.. ليمر إلى رفع «الأنا» من قمقم التنكير إلى سماء التعريف، ويفتك عن جدارة اسماً في تاريخ أعلام الحب والغزل لذلك كان اللجوء إلى الحال.

وهو بهذا يكون قد تمكن من الاستلهام من قدماء الرواد، وتجاوزهم حين عرف بذاته المبدعة والعاشقة بآلية دلالية أعادت صياغة بلاغتها الخاصة داخل ثنائية الظهور والإخفاء. كما نجح في إثارة الرغبة وإشباع فضول المتلقي للبحث عن إجابات للأسئلة التي تبادرت إلى ذهنه متسلحاً بموسوعته الخاصة عن العشق والعشاق، فيقوم القارئ بعمل استدلالي؛ وهو يقرأ فينتقل من مجرد قراءة إلى قراءة في النص تجعله يبحث في كشف بنيته العميقة مع الاستعانة بإجراءات تداولية، وبذلك يمر الشاعر بالعنوان إلى وظيفة جمالية تحيل على فائض قيمة المعنى فيه وتشير إليه بتكثيف وإيجاز، ويكون بذلك نصاً موازياً.

٢- التداخل النصي أو التناص:

بما أن «ما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته، بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع»٣.

وبما أن الشعرية ليست غير تشاكل تجربة انفعالية نابعة من تجربة انسانية كونية، فهي أشبه بنحلة تمتص رحيق أزهار البرتقال، كما تمتح من زهر الاكليل والزعتر باعتبار أنها تحلق في فضاء متنوع، كما هذا القصيد الذي

جمع بين الحداثة شكلاً كنص شعري نثري وبين عراقة المفردات المستقاة من رصيد تراث قرآني وأدبي زاخر سنحاول رصده من خلال:

أ- البعد التوليدي وتحويل المعنى في النص:

تشكل الحواس تعبيرات بلاغية تواصلية ترتبط بها أنساق سيميائية صورة وبلاغة [نسق شمي وآخر إيمائي وثالث بصري ورابع ذوقي]، وهي تدل على البعد الثقافي والتصنيف الاجتماعي.

في هذا النص نجد تقابلاً في الصور يعبر عن حالة عشق يعيشها الشاعر مستنجداً فنياً بصفات حسية وأخرى معنوية لأن «الصفة تلعب دوراً في بناء لغة الشعر»٤؛ وهي تدقق الموصوف وتعبر عن لحظات صراع بين معان مغرقة في الحسية وأخرى معنوية بحتة.

ونلاحظ كثرة الصور الحسية التي صورها النص استجابة لنسق بصري يعتبر العين مسافة معبرة عن الحب وأهم مفاتيحه (هكذا يأتي الحب الحياة من أبوابها بمفتاح النظرة)

تحيلنا إلى قول ابن حزم: «والعين باب القلب الشارع»، أو كما قال:

«فليس لعيني عند غيرك موقف

كأنك ما يحكون من حجر البهت

أصرفها حيث انصرفت وكيفما

تقلبت كالمنعوت في النحو والنعت»٥.

وتمثل هنا نوعاً من الملحق النصي الموسوم بصور توليدية تحافظ على المعنى باعتماد مفردات مغايرة. كما في قوله أيضاً (الحياة دونك شائعات) التي تمتح من البيتين الشعريين:

«ومالي غير الود منك إرادة

ولا في سواه إليك خطاب

إذا حزته فالأرض جمعاء والورى

هباء وسكان البلاد ذباب»٦.

ورغم عدم استعمال المعجم الغزلي القديم إلا أنه رسم للحب والشوق والاشتهاء صوراً متجددة بإيحاءات مختلفة ومشهدية خلاقة ترفض الجمود وتحتفي بالحركة فكان العشق تصحيحاً للكنة الجسد، والرغبة قالب معبر عنه بسر العين سيدة الحواس ومفتاحها لتفوقها على سرعة الصوت ولرؤيتها الألوان والكون بينما لا يتيح اللمس والذوق المتعة إلا بالقرب كما السمع والشم (يشدني إلى الدسم المسبح بجسدك يشدني إلى مهب المشم بين معجزتين يحملهما صدرك لهذا إني نبي الهواء الذي يضرب نهديك لهذا أنا سعيد بقلبي سعيد بفمي سعيد بفراشك يصحح لكنة جسدي).

فالحب عند الشاعر شعور وعلاقة مبنية بين اثنين ويندرج ضمن «سيرورة تدليلية» ترتبط بسياقات مختلفة أساسها تشاركية تمسك بلحظته الفارقة وتعيشه بتعال عن الحسابات المسبقة واللاحقة فهو (تنشيط لنظرة نائمة في كحل/ هو المسافة الماسكة للحياة من أشهى جراحها/ مسافة لا لغو فيها ولا وصايا مستعملة ولا تدجين أنوثة ولا مهارات رجولة مكتظة بيتامى النزوات ونسخ الشهوات).

وفي هذا المقطع نجد انتقالاً بالمفردات من وضعها الواقعي إلى اعتبارها رمزاً أوسع وليس أكبر فاللغة هنا «هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح»٧.

إذن ارتقت اللغة اليومية (مسافة/ مستعملة / النزوات/ الشهوات) إلى مادة جمالية عبرت عن تجربة المبدع حين أخرجها من وضعها الواقعي إلى اعتبار الرمز دالاً أوسع وليس أكبر.

ب- تفعيل المعنى:

نجد في القصيد اهتماماً بالثنائيات والتضاد فهو يحدد معنى الحب الحقيقي من خلال إسقاطه على مضامين ووجوه مزيفة لعلاقات تدعي أنها مبنية على الحب وذلك من خلال صور وجمل مبنية على التقابل والتضاد لأن «الوحدات الدالة لا تستمد قيمتها من إحالتها على مضمون إيجابي... بل هي كذلك في حدود إسقاطها لعناصر تتقابل معها وتحدد مضامينها المتحققة والممكنة»٨.

من خلال المفردات وحقولها الدلالية حيث تبدأ القصيدة بمقطع متكون من جمل إسمية خبرية تقريرية في شكل خاطرة تحدد إمكانات وشروط الحب ويقف الوصف بين الإثبات والنفي، فيصور لحظات هدوء يعقبها توتر هو بمثابة مد وجزر بين هذا وذاك.

لذلك اهتم الشاعر بكيفية صوغ الصور الشعرية وليس بالصور في حد ذاتها. فهي «تصب في نهاية الأمر في ثنائية ضدية تكشف عن مظاهر الصراع الخارجي دون أن يصيب دنيا الشاعر الداخلية بأي صدع أو تشقق»٩.

بما يمنح النص معان مشحونة دلالياً ومختلفة بتبديل مسار الدلالة اللفظية الأولى بصوغها في جملة شعرية جديدة تختلف في المعنى وما وراءه في انزياح وتجاوز للصورة اليقينية الأولى وتقديم لجمالية جديدة كما في قوله (فانتبهت إلى عيشة راضية أمشي في مناكبها).

في استعارة جزئية لعبارة من الآية ٧ من سورة القارعة «فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية». ولعبارة من الآية ١٥ من سورة الملك «هو الذي جعل لكم الأرض ذلولاً فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه»، في إشارة إلى التمكن من هذه الحياة الهنية ومناكبها أوتاد تشد خطوه فلا يميل عنها ويستمتع بمسافاتها. فهو حين (يدرك القمر مبرأ من عاهات الكسوف والخسوف والأفول) في تعالق مع الآية ٧٦ من سورة الأنعام «فلما جن عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحب الآفلين»، تنفتح دلالة الأفول على ممكن ثان لإعادة توزيع للنظام اللساني للمفردة مجازياً بعد أن استعملت في النص القرآني كوصف لكوكب سمته الظهور والاختفاء، لتنتج الذات الشعرية صورة متعالية عن الحقيقة سابحة في عالم الخيال المنزه عن كل عيب.

وإذا ذهبنا إلى «التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة» كما يقول جون لويس جوبير. فعلينا التركيز على أن النص قد ارتبط بوظيفة انفعالية باعتماده ضمير المتكلم في بعض مقاطعه للتعبير عن انفعالاته ومواقفه (لا تقرؤني/ لا أطعم/ لشعري/ لست معنياً/ ذاكرتي/ يشدني/ إني/ أنا/ فمي/ جسدي / كنت/ انتبهت/ أمشي/ أجتاح / أقترح/ أهوي / أسلمت/ أسلم).

د- التحويل الثقافي:

الشعر لغة الخيال السابح في عالم الوهم، يتعالى على الواقع ويسبق وجوده لقوله تعالى: «في كل واد يهيمون»، «وما علمناه الشعر وما ينبغي له». فالشعر وإن اقتبس عبارات وجملاً من القرآن فليس بإمكانه مضاهاته بما أنه فعل إنساني منفلت عن المنطق بينما كتاب الله بيان وتبيين والشعر زئبقي لا يمكن الإمساك به فقط يمكن قراءة مستويات الشعرية فيه بإعادتها إلى سياقات تاريخية وفنية، فالقرآن يحيلنا على الحقيقة المطلقة أما الكلمات فلا تتحقق شعريتها إلا إذا تلفعت ببلاغة أسلوبية تخاطب الوجدان وتثير العاطفة نحو عالم الحب والجمال مكتفية بالإشارة إلى المعنى الذي يؤوله المتلقي لأن «اللغة ليست أبدا بريئة، فالكلمات ذات ذاكرة ثانية تظل تلح

على مثولها من خلال المعاني الجديدة، والكتابة بدقة هي هذه المصالحة بين الحرية والتذكر، إنها الحرية التي تتذكر، وليست حرة إلا في لحظة الاختيار» كما يقول رولان بارت.

في هذا النص الشعري المنفتح على السرد نجد صوراً مجازية واستعارات تعبر عن ذاكرة مسافرة عبر الزمن تراوح بين الماضي والحاضر دون أن يبطل الدليل المدلول بالخروج من عالم التشبيه والمجاز إلى عالم الصورة؛ وهي «تفر من قطاع الذهني إلى مملكة اللا مألوف»١٠. ففي قوله: (شيطان الشعر جبان لا يثير النوايا ولا يسقي الحرث) إشارة واعية إلى قوله تعالى في الآية ٧١ من سورة البقرة «قال إنه يقول إنها بقرة لا ذلول تثير الحرث ولا تسقي الحرث مسلمة لا شية فيها قالوا الآن جئت بالحق وما كادوا يفعلون» هو يشبه شيطان الشعر ببقرة بين ذلها تعبت من العمل ولا تسقي الحرث، فهو أخرس وغير ملهم كان بمثابة بئر معطلة فلما زاره الحب طار به إلى عوالم الكلم وبذخ المعاني أنقذه من خرس لازمه طويلاً.

بينما نجد استبطاناً في استعماله الصفة المشبهة مكين على وزن فعيل في الجملة (تقشف قلبي من مؤمل مكين إلى عابر سبيل) للآية ٥٤ من سورة يوسف «فلما كلمه قال إنك اليوم لدينا مكين أمين» في انسجام وملاءمة للنص القرآني.

إضافة إلى أهمية الضمائر التي تحمل إشارات معبرة عن رغبة الذات الشاعرة في الانصهار حد الذوبان في أنثى القصيد المشتهاة فهو يعتبر الشعر دعوة للتلصص على خمرة قلب يتأرجح بين رغبة جسدية وحاجة شعورية لتكون الأنثى معطفاً وعاطفة. علاوة على استعمال فعل في صيغة الأمر (تعالي) واسم الفعل (هلمي).

ويلعب الفضاء على درجات سلم الحدث في مقابلة الذات المتكلمة والثانية المخاطبة للتعبير عن تنصل الشاعر من السائد ولوصف تفرد رؤيته للعشق والعاشقين فأصبح المكان (الخرائب المسكونة بغربان الروح/ مطبخاً للخبائث../ حبل النسيان/ تثاؤب المدن..) والزمان (شتائم الخريف/ غموض الصباحات/ مغارب الأيام/ أتلو العمر نهراً يابساً...) دلالة على التوتر والرفض واندس في متن النص بتكثيف استعاره الشاعر من القحج. وهذا يحيلنا على بنية الرجاء فقد استعمل الشاعر ضمير المخاطب ليعطي للقصيد وظيفة إفهامية فيها الالتماس والرجاء تظهر من خلال اللغة الذاتية المبثوثة في ثنايا النص في نزعة سردية قائمة على المفارقات بين رؤية الذات الشاعرة وما يوفره الواقع من نسخ مزيفة ومستهلكة للحب لا تستجيب لذائقتها الشعرية وبين المنشود، فتلجأ إلى مخاطبة أنثى القصيد الاستثنائية في محاولة إقناعها، ونجد ثنائية الفراغ والامتلاء مسيطرة على مقطع الرجاء.

فالذات الشعرية تعيش فراغاً بمثابة تفريغ لروحها من شوائب الماضي والحاضر والآتي، وتتبرأ من مقاسات خاطئة للحب كدرت صفو التجلي والانعتاق، وقد وصفتها بالكلاب الثمانية التي سلبت الحب معاني وجوده وشوهته (حب لا يمسه ندم ولا فراق ولا شك ولا حسرة ولا غياب ولا شبه ولا حزن ولا صداً) لذلك قدم الشاعر حججاً من واقعه المفرغ والمفزع (تقشف قلبي../ تناهبته مغارب الأيام وتثاؤب المدن حتى انتبه الكلام إلى نقصانه من نون النسوة) وقد استعمل في قوله (كنت بعدها ثاوياً في حلم من محاولات عجاف أتلو العمر نهراً يابساً مسكوناً بالعزلة ونباتات الوحشة) مفردتي (عجاف، يابساً) في استعارة جزئية من الآية ٤٦ من سورة يوسف «يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات لعلي أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون» كناية عن الخواء والوحدة والفراغ العاطفي.

ثم أصبح ممتلئاً بالمشوقة يأخذ منها عهد وصل لا ينفرط (ولا في الصواب المتماسك والمعتصم بحبل منك) يعيدنا إلى الآية ١٦ من سورة آل عمران «واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا»، وقول الأعشى: «وإذا تجوزها حبال قبيلة
أخذت من الأخرى إليك حبالها».

(يشدني إلى روح زاكية) في تناص كلي مع قول الشاعر علي جارم في أحد أبيات قصيدته «اللغة العربية» التي نظمها سنة ١٩٣٤ «جدب به تنبت الأحلام زاكية إن الحجارة قد تنشق عن ذهب».

وفي غمرة الامتلاء حد الانصهار والذوبان يدخل الشاعر في لحظات نكران للذات حد التلاشي أمام سطوة العشق وسحر أنثاه فتتساوى لحظة الميلاد الجديد بطمس ماض بكل ما فيه من إحباط لتصبح القصيدة بناء فلسفياً قائماً على ثنائية ثالثة تحيلنا إلى كينونة الإنسان جسداً وروحاً والرغبة في الانعتاق من قصور الحس نحو عالم الروح على خطى أعلام التصوف الذين يعبرون عن التدرج في مقامات الوجود التي بدأت في النص بمقام القلق منذ أول وصيد مرورا بالمكابدة والمكاشفة وصولا إلى المشاهدة والتجلي (فتعالي إلى.../ هلمي إلى رجل يداه رغبتان... توبتان... توبة الشعر إذا تعثر في أسمائك وتوبة الحب إذا تقاصر عن إشباعك إلى رجل يداه حمامتان مفعمتان بالندم... عائدتان من التعب المرير إلى جمال مغفرتك).

خاتمة:

نص بمثابة المصورة بما هي محسوس دال حاضر يحيلنا إلى آخر مضمر وأداة لتمثيل ما ندركه ذهنياً، وهي تلعب دوراً داخل سيرورة العلامة مرتكزة على أنساق ومصطلحات منطقية ووظيفية. أرجو أن أكون قد وفقت في تحليل ما تقوله بعض مدلولات هذه القصيدة في مستواها الثاني وأن تكون مساءلتي لوظائف عناصرها اللغوية صائبة لأن الغرض من الدراسة ليس محاكاة ما يقوله الشاعر «ولو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله» كما قال أندري بريتون. بل لأننا «يجب أن نتعامل مع المعنى في اللغة والأشياء والممارسات باعتباره كياناً هارباً من حالات التعيين المباشر ليستوطن الظل واللا شعور وبؤرة الفعل المنفلت من كل رقابة»١١.

الهوامش:

١- علي بن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ص ١٨، ج١.
٢- علي حرب: الحقيقة والمجاز نظرة لغوية في العقل والدولة، ص٦.
٣- سعيد بنكراد: السيميائيات، النشأة والموضوع، ص١٥١.
٥- يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، دمشق ١٩٨٠، ص ١٥.
٦- سعيد بنكراد: السيميائيات والمناهج.
٧- صلاح فضل: شفرات النص، ص ١١.
٨- جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، مكتبة الزهراء ١٩٨٥، الباب الرابع.
٩-علي بن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ص١٧ .
١٠- المصدر السابق، ص ٨.
١١- سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دراسات في الأنساق الثقافية. شرفات سلسلة ٤٨.







شعرية التناص في ديوان «دموع شهرزاد» للشاعرة نجية الأحمدي

كريم الطيبي - المملكة المغربية

يشكل ديوان «دموع شهرزاد» الباكورة الإبداعية الأولى للشاعرة المغربية الواعدة نجية الأحمدي، وقد صدر هذا المنجز الإبداعي في ١٠٩ صفحة من الحجم المتوسط عن دار «سليكي أخوين». ولا شك أن هذا الإصدار القشيب سيعزز المشهد الشعري المغربي لما يحمل في ثناياه من رؤى وتصورات في الكتابة الشعرية المنبثقة من التوجه الحداثي الذي يحمل لواءه شعراء كثر آمنوا بشرعية قصيدة النثر بوصفها نوعاً شعرياً قائم الذات.

وتأتي هذه الورقة القرائية لتلمّس بعض السمات الجمالية التي يزخر بها هذا الديوان، بعد أن قادتنا قراءة القصائد المزروعة في مروج الديوان إلى ملاحظة سمة جمالية بارزة، هي ما يصطلح عليه في الدراسات الحديثة «بالتناص». فما تجليات التناص في «دموع شهرزاد؟» وما الوظائف التي اضطلع بها؟

تتأسس شعرية ديوان «دموع شهرزاد» على مكون بنيوي مهم يؤثث فضاء القصيد، إنه مكون «التناص». وغني عن القول أن الدراسات النقدية الحديثة آلت أهمية كبيرة لهذا المصطلح الذي تعود نشأته لميخائيل باختين، فيما يعود التأصيل النظري الناضج إلى الناقدة البلغارية جوليا جرستيفا، وعموماً فالتناص يقصد به ذلك النسيج من «الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة.» وتتأتى أهمية هذا المفهوم النقدي في دراسة الأعمال الأدبية من إيمان النقاد بفكرة محورية مؤداها أن النص لا يمكن أن يكون أحادي التكوين، متأتياً من فراغ، إذ إن محاورة النصوص الأخرى سمة بنائية ثابتة، تقتضي على المبدع أن يمتح من مرجعيات مختلفة، ويسترفد من نصوص غائبة. ولعل الأوبة إلى الديوان، قيد القراءة، بالحمولة النظرية المقترحة، تؤكد أن الشاعرة نجية الأحمدي مارست هذه الآلية التشكيلية في بعض قصائدها، حيث تفاعلت مع بعض المرجعيات الثقافية، واستحضرت رموزاً فنية مختلفة مما أكسب تجربتها الشعرية غناءً دلالياً وفرادة إبداعية متميزة.

إن القارئ، منذ الوهلة الأولى، سيجد نفسه مضطراً إلى استحضار ذخيرته المعرفية من أجل سبر أغوار عنوان الديوان «دموع شهرزاد» الذي يحيل بشكل واضح إلى تناص تاريخي مع شخصية لا تكاد تخفى عن أحد، هي صاحبة الليالي التي أنقذت بنات جنسها من وحشية شهريار. إن العنوان بوصفه «صورة استباقية عن المتن، وشحنة دلالية مكثّفة تدفع إلى البحث عن جماليتها في المتن» شكل ملمحاً مثيراً يستميل القارئ ويثير لديه شهوة السؤال ورغبة التأويل...

لقد شكل اسم «شهرزاد» بوصفه مرجعاً تراثياً في التاريخ العربي رمزاً فنياً استأثر باهتمام شعراء كثيرين؛ ويتجلى هذا في احتفائهم به وتوظيفهم له في قصائدهم، بيد أن حضوره في ديواننا يختلف عما ألفناه في دلالات توظيفه، فالعنوان يتكون من مركب إضافي ذي علاقة معنوية، حيث أفاد المضاف إليه (شهرزاد) تعريف المضاف (دموع)، مما دل على علاقة تكاملية بين «الدموع»، «وشهرزاد»، الأمر الذي يشوّش على أفق تلقي القارئ الذي تكلس في ذهنه رمز شهرزاد بوصفه رمزاً لثورة المرأة وقوتها وحكمتها وفطنتها. إن هذا التحيين الدلالي الذي استخدمته الشاعرة أسهم في إضفاء مسحة جمالية جديدة على رمز قديم تواتر في الشعر الحديث والمعاصر بمعنى واحد جعل «شهرزاد» رمزاً جامداً وهامداً. وبالتأمل في قصائد الديوان نلمس احتفاء صفحاته باهتمامات الأنثى، حيث نسمع صرخاتها وآلامها وآمالها وتأثرها إزاء ما يعتري المجتمع من تناقضات وأوبئة أخلاقية، إن دموع شهرزاد هي دموع أنثى تكتب بحروف دامية، لتحتفي بأنوثتها، وتسلط نور الشعر على المرأة بوصفها حبيبة وأمّا وجدة. ولعل التناص غير المباشر المتمثل في استدعاء رمز «شهرزاد» شكل آلية تعبيرية متميزة تعضد التصور الشعري لمفهوم الأنوثة عند نجية الأحمدي، تقول الشاعرة:

كيف تفهمني
يا شاعراً
ككل الرجال
وأنت لا تراني
إلا من خلف
شهواتك

إن المنظور «الشهرياري» الذي يعتبر المرأة وسلية للمتعة وإشباع نيران الشهوة، هو المنظور السائد في المجتمع (ككل الرجال) الأمر الذي جعل الشاعرة تثور على هذه النظرة الغريزية وتتمسك بنقائها وصفائها:

لن تقوى على سلبي كياني/ احتفظ/ بعمق الكلام/ وردّده مرارا...
إني امرأة/ نقائي/ يفوق/ استسلامي.

ومن تجليات التناص المطمورة في أغوار قصائد الديوان، قول الشاعرة:
وصورة غراب/ يحفر ليُقبرَ/ تحت التراب/ صديقه. إن شاعرتنا



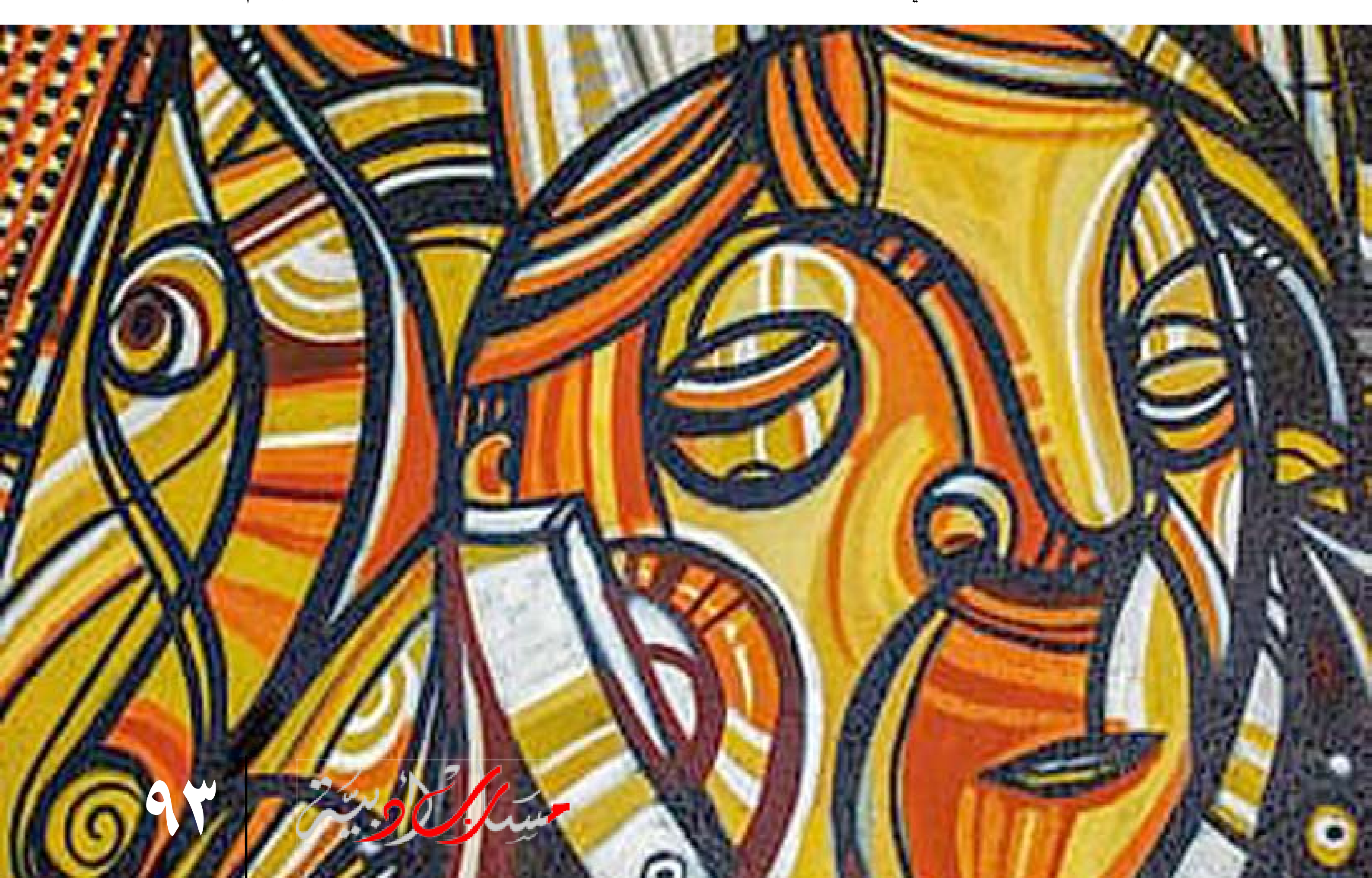
تمتح من كتاب الله تعالى، حيث اغتذت هذه الصورة الشعرية من قصة معروفة ورادة في القرآن، يتعلق الأمر بقصة أول جريمة قتل في تاريخ البشرية حينما قتل قابيل أخاه هابيل، فبعث الله غراباً يلقّنه كيف يدفن جثة أخيه؛ فهذه القصة القرآنية كانت دفقة دلالية تتواءم مع ما حملته قصيدة «موت» من دلالات فراق المحبوب الذي لم يعد سوى ذكرى عابرة، بعد أن أقبرته الحبيبة في تراب النسيان، وقبر الماضي المظلم. ومن القرآن نفسه تسترفد الشاعرة صورة شعرية أخرى يدل صداها على قصة النبي يوسف - عليه السلام - تقول: نسيت من أكون/ رميْتَ بي/ في جبّ السجون. فهذه الصورة الأخاذة التي وُظفت في سياق التعبير عن قساوة غدر الرجل وخيانته الفظيعة، استلهمت قصة النبي يوسف الذي غدر به إخوته ورموا به في غيابة الجب، ويمتاز هذا الاستحضار بجمالية لذيذة تضفي شاعرية ممزوجة بمتعة الكلمة وروعة التصوير.

ونلمس في بقاع الديوان -كذلك- استدعاءات متوهّجة هنا وهناك على شكل أساطير انتقتها الشاعرة لما لها من عمق دلالي وبعد إيحائي تسهم في تعضيد البنية الدلالية من جهة، وإضفاء البعد الفني من جهة ثانية، من ذلك ما نقرأه في قصيدة «صرخة مؤجلة» تقول الشاعرة: يلتفُّ حول أحلامي/ ينهكُ كاهلي/ وأنى لي بصبر سيزيف/ لأحمل أثقالي. وتقول في بقعة أخرى: يباركنا كيوبيد/ أنطفئ، اشتعل/ امرأة توحّد.... لقد استدعت الشاعرة أسطورة «سيزيف» لتعبر بها عن سيزيفية مشاعرها وعظمة آلامها، فقد شكل هذا الرمز صورة تعبيرية مجسّدة لحالتها النفسية. بينما اضطلع الرمز الأسطوري الثاني «كيوبيد» في قصيدة «لقاء تحت المطر» بتأكيد دلالات الصور الشعرية المعبرة عن قوة الحب التي حفلت به الأنثى في القصيدة، هذه القوة الخارقة التي تفوق المعقول لتبرر بمباركة الطفل كيوبيد ابن الآلهة فينوس كما تقول الأسطورة في الميثولوجيا الرومانية، فهذا الطفل يكفي أن يضرب الناس بسهمه ليوقعهم في شرك الهوى.

ومن جانب آخر، لم يقتصر ديوان «دموع شهرزاد» على إبراز شواغل الأنثى واهتمامها، بقدر ما احتفى كذلك برجولة «الأنوثة»، إذ تكشف بعض القصائد عن مشاركة الشاعرة نجية في معالجة القضايا التي تستأثر باهتمام المجتمع الإسلامي الذي أصبح يتخبط في مستنقعات الذل، ويعيش في أنقاض الحرب. وقد شكلت تقنية التناص حضوراً غير مباشر في بعض القصائد التي تجسد ثورة الأنثى على واقعها الموبوء، نقرأ في قصيدة «ذاكرة معتقل»: تحلم الروح/ بعبور الحصون/ ترتّل سمفونية تشيكيفارا... لقد تضمنت هذه الصورة الشعرية استدعاء لشخصية تاريخية معروفة عند المتلقي بأبعادها النضالية ومحاربتها للظلم وإصرارها على الدفاع عن حقوق المضطهدين والكدح والمقهورين، وحلمها بالحرية الأبدية. إن استحضار مثل هذه الأسماء في الشعر يعكس مهارة الشاعر في ابتكار طرق تعبيرية جديدة تستوعب الإيحاءات التي يسعى إلى البوح عنها «فالشاعر يجد في الشخصية التاريخية رموزاً للتعبير عن تجربته الشعرية، ومعادلاً موضوعياً لواقعه وحاضره، فهو حين يستدعي هذه الشخصيات يستحضر معها ما تحمله من أبعاد نفسية وروحية، وليقوم الاستدعاء بوظيفته في النص ينبغي ألا يغفل الشاعر صورة الشخصية المستدعاة في ذهن المتلقي».

لقد شكل «التناص» طريقة تعبيرية وتقنية شكلية وأسلوباً فنياً استثمرته الشاعرة نجية الأحمدي في ديوانها، وقد نهضت هذه الأداة التعبيرية بوظائف مختلفة تتصدرها الوظيفة الجمالية التي تضفيها هذه الاستدعاءات على الصور الشعرية التي زخر بها الديوان.

ديوان «دموع شهرزاد» تجربة شعرية تستحق الاهتمام، فالشاعرة احتفت بطرق تعبيرية تلامس العمق الإنساني والقيم الأخلاقية التي شكلت مثار اهتماماتها، وذلك بلغة كاشفة وشفافة تحنو على المتلقي وتقترب منه وتتغلغل في كيانه بعيدا عن التلغيز والإبهام والتغميض.



تأثير التعبيرية التجريدية، وعاطفة الرومانتيكية في أعمال

الفنان التشكيلي السوداني العالمي معتز الإمام





محمد العكام – السودان

لقد حاول الفنان التشكيلي عبر العصور المختلفة حل مشكلة الزمن في الفن التشكيلي. فقد حاول الإنسان الأول (الشامان) أن يصور التسلسل الزمني بتصويره مجموعة من الصور المتجاورة لمواقف متتالية. وقد قنع الناس بفكرة الإيحاء بالزمن عن طريق الحركة الممتدة من خلال اللحظة المجمدة، كما قنع (فن الباروك) بالمغزى الدرامي وقد أقتنع (الرومانتيكيون) بالمغزى الشعوري.

إلا أن الفنان المعاصر لم يعد يقتنع بهذا، ولذا كان لا بد من استخدام لغة فنية جديدة، وأن يكتشف لغته التشكيلية الخاصة التي تستوعب الزمن في حركتها الممتدة، وهو ما نطلق عليه بالإيقاع الداخلي للأشياء بدون أن يتأثر الشكل بهذه الحركة لإنتاج موسيقي مرئية. من هؤلاء الفنانين المعاصرين نجوس داخل ألوان الفنان التشكيلي السوداني معتز الإمام ونحن نعلم أن المنجز من أعماله يحتاج إلي قراءة حسية حول رؤاه الناضجة وتجاربه التشكيلية المعاصرة حول الثابت والمتغير، وعلي الإعداد الرؤيوي الثقافي في بيئته المحلية وأحياناً بيئة الغربة حيث يقيم.

يعتبر الفنان معتز الإمام أحد سفراء الفن التشكيلي السوداني، حيث ولد في مدينة كسلا بشرق السودان في العام ١٩٧٩م ودرس بها مراحله الدراسية الأولي وترعرع وأستقي منها معين الجمال الذي تتمايز به هذه المدينة الساحرة - وهي مدينة شهيرة بإنتاج الفنانين والشعراء والأدباء والأطباء والمهندسين وأساتذة الجامعات وغيرهم الكثير من أصحاب العلم والمعرفة - إلي أن ساقته هويته الإبداعية للدراسة في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ليتخرج منها في العام ٢٠٠٤م، متخصصاً في التصميم الداخلي. ثم بعدها هاجر إلي جمهورية مصر العربية ليقيم في عاصمتها القاهرة مركز انطلاقه الذي مارس منه نشاطه الفني، وهو عضو الإتحاد العام للفنانين التشكيليين السودانيين، وعضو أتيلييه القاهرة، حالياً هو متفرغ بشكل كامل للفن وقام بالعديد من المعارض الفردية علي سبيل المثال منها معرض في أتيلييه القاهرة (٢٠٠٨م)، قاعة آرت اللواء - القاهرة (٢٠٠٩م) جاليري مصر - القاهرة (٢٠١٣م)، ومتحف الفنون الجميلة - الإسكندرية (٢٠١٥م)، قاعة المشربية - القاهرة (٢٠١٠-٢٠١١م)، قاعة قرطبة - القاهرة (٢٠١٥م)، جاليري أوبونتو



- القاهرة (٢٠١٦-٢٠١٨م)، جاليري شازار -إيطاليا (٢٠١٩م)، وكما شارك أيضاً في الكثير من المعارض العالمية مثل أفريكا كام كاسوريا - إيطاليا (٢٠٠٩م)، ونورد آرت - ألمانيا (٢٠١٠م)، ومعرض ميناس آرت فير - بيروت، لبنان (٢٠١٢م)، وقاعة المرخية - قطر (٢٠١٢م)، وبينالي بكين الخامس - الصين (٢٠١٢م)، معرض الفن السوداني المعاصر - مؤسسة الشارقة - متحف الشارقة للفنون (٢٠١٦م)، بينالي ساريا - أسبانيا (٢٠١٧م)، وآرت فير ميامي - الولايات المتحدة الأمريكية (٢٠١٧م)، وفيرونا آرت - إيطاليا (٢٠١٨م)، (١-٥٤) أفريكا آرت فير - نيويورك (٢٠١٩م)، لندن (٢٠١٩م) والعديد من الملتقيات واللقاءات الفنية وورش العمل، كما له العديد من المقتنيات لدي المتاحف والمؤسسات بدول مختلفة. رأينا من كل هذه المسيرة المتطورة في المشاركات أن نستقرأ بعض من أعمال هذا الفنان.

لقد فُهم في تعريف الفن كأكثر الاستخدامات شيوعاً والتي تقابلها Art في اللغة الانجليزية بأنه : معالجة أو ابتداع العناصر البصرية - أو غيرها - وتنظيمها عن قصد بطريقة تثير الأحاسيس وتستدعي الأفكار. ويشمل الفن مجالات متعددة من النشاط الإنساني والإبداعات وأشكال التعبير مثل التلوين والنحت والعمارة والجرافيك والموسيقي والأدب، وقد أكتشف معني الفن في فرع من فروع الفلسفة يعرف بعلم الجمال (Aesthetics). وهو جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والأحاسيس وخاصة حاسة الجمال بمهارة يحكمها الذوق والموهبة. معتز الإمام بمعرضه (في الظل) والذي قدمه بجاليري أوبونتو في القاهرة ممهوراً بفنه الخلاسي حيث قال: (إلي الإنسان في عزلته، إليهم جميعاً، الغارقون في التخلي والترك، من لا يغرهم البريق واللمعان، غير المكترثين بالحضور، أولئك الناس والموجودات الذين عرفوا قيمة ذاتهم الداخلية فانغمسوا فيها فرحين، المخلوقات والأماكن واللحظات الدافئة البعيدة عن أضواء الكرنفال، بعيداً في عمق الإهمال، لكم مني تحية وسلام) هي في اعتقادي قراءات كثيرة تضمنتها هذه الرسالة الفلسفية العالية النقاء، في المعني البعيد للوطن وفي المعني الوسيط لزائري المكان وفي المعني العميق تمهيد قرائي للوحاته التي زينت المعرض، ولكي نقرأ هذه اللوحات لابد أن نتعرف علي مدرستين أساسيتين في الفن التشكيلي هما: المدرسة التعبيرية التجريدية والأخرى الرومانتيكية. سنأخذ خلاصة سريعة لكلاهما، فالتعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism) حركة فنية واسعة في الرسم ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر الأربعينيات وأمتد نفوذها كاتجاه فني قوي في الفن الغربي خلال فترة الخمسينيات أيضاً، لتنتشر بعدها في أوروبا، ومن أعلام التعبيرية التجريدية البارزين في الولايات المتحدة (جاكسون بلوك - J. Pollock) و (وليم ديكونج - W. de Coining) و (فرانز كلاين - F. Kline) و (مارك روثكو- M. Rothko) وآخرين، وقد زاول معظمهم نشاطه في مدينة نيويورك إما مقيماً أو عارضاً لأعماله في صالاتها ومتاحفها والتي قدم فيها معتز الإمام معرضاً في العام ٢٠١٩م، وتستند هذه الحركة الفنية علي نظرية تقول بأن الألوان والخطوط والأشكال، إذا ما استخدمت بحرية في تركيب غير رسمي، أقدر علي التعبير وإبهاج البصر منها حين تستخدم وفقاً للمفاهيم الرسمية أو حين تستعمل لتمثيل الأشياء. من أبرز ممثليها (جاكسون بلوك - J. Pollock) و(هانس هوفمان- H. Hoffman).

فذائقة معتز الإمام شبيهة إلي حد كبير بذائقة جاكسون بلوك، تقول سارة عابدين في مقال لها عن جاكسون بلوك علي موقع الجزيرة. نت: «إن فنانين التعبيرية التجريدية يعتمدون علي ضربات الفرشاة الكبيرة والانطباعات العفوية، والبحث عن التأثير العاطفي للفن، تأثراً بالسريالية التي تعتمد الأفكار التلقائية التي تأتي من اللاوعي بشكل ارتجالي، مع التركيز علي المعالجة الكاملة للون، دون مراعاة أي دافع أو هدف خفي» وهذا ما نجده في معظم لوحات (الظل) لمعتز الإمام، وهو التركيز علي الأثر - كما تقول - أو البقعة التي تتركها الفرشاة وقد سمي في فرنسا أسلوب التبقيع (tachisme) من كلمة (tache) التي تعني بقعة.

ويمتاز معتز الإمام في تنوع الأساليب التشكيلية في معرضه (الظل) وهو يستقي في ألوانه وريشته من الاتجاهات الحداثية أو ما بعدها، وحتى التشكيليون المعاصرون من إبداعاتهم الجمالية، والأساليب التشكيلية التي يتبعها هي مجموعة من الأساليب التصويرية علي مستوي التكنيك ونوعية التعبير. لأن الأعمال التعبيرية التجريدية يجب تتوافر بها خصائص مشتركة بشكل عام، لأن الرسم التجريدي يعتمد علي التكوين في الأساليب المستمدة من العالم البصري حرفياً، وهو التعبير الانفعالي الذاتي والذي يتصف بالحرية والتلقائية، باعتبار أن معتز تطغي أعماله علي أسلوبية التنوع وإبراز استثماره واستدعاء الألوان بخاصية فيزيائية متنوعة حساسة ، اشتغل عليها بديناميكية وقوة وغموض عالي من التناغم. ويري (أرنست فيشر -.E Fecher) أن الأسلوب الذي يستخدمه الفنان في عمله ما هو إلا قوة لها استقلالها الذاتي تتحكم في كل ما عداها، وعلي هذا فإن الأسلوب نوع من النمط الفني يختلف عن بعض الأنواع الأخرى في أنه يتضمن مجموعة متكررة أو مركباً متكرراً من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الآخر، كما يظهر في معظم لوحات معتز الإمام، وهي طريقة خاصة لاختيار عناصر العمل الفني وينظمها، يمكن تكرارها وتنويعها

في منتجات كثيرة مختلفة، ومن ثم فإن الأسلوب يمكنَنا من تصنيف ووصف الأعمال الفنية المختلفة. ولذلك اشتغل معتز علي طريقة مميزة لمعالجة وتنويع أكثر من الأنماط التكوينية في أعماله. ويقول الفنان التشكيلي المغربي محمد الشاوي وهو أيضاً باحث في النقد الفلسفي التشكيلي في مقال له علي (صحيفة المثقف الإلكترونية) العدد ٥٠٥٨ صادر الجمعة ٧ أغسطس ٢٠٢٠م:

«ليس التقيد بأسلوب بعينه أو مدرسة دون الأخرى هو عماد الأسلوب التشكيلي، إذ نؤكد أن الفنان التشكيلي المبدع هو الذي نجد عنده أساليب متعددة تتجه به لكي ينسج علي غير منوال، ومعني أن عمله حر ومفتوح علي عدة إمكانيات إبداعية تتجه به نحو التميُز بالسير قُدماً في طريق المختلف الجمالي ومجاوزة المؤتلف الفني بتكسير بنيته وخلق بني أخري تتسع لمعانقة أسمي المعاني والقيم الإبداعية».

لا زلنا نتفيأ ظلال لوحات معتز الإمام، نجوس داخل ألوان معرضه (الظل) المكون الحقيقي لمعظم لوحاته، نبحث عن مدرسة أخري اشتغل عليها، بحيث أن لكل فنان عاطفة رومانتيكية تعمل علي طاقته الفنية لاستفراغها في نموذج خلط الألوان وإنتاج لوحة ما أو عدة لوحات. كما قرأنا في الجزء الأول من المقال مدرسة التعبيرية التجريدية التي تناولها معتز في مشروعه الذاتي، وهو يخوض غمار الإنزياحات الواضحة التي تغطي مستجدات الحركة الثقافية الإنسانية اليوم، نجد في معرضه (الظل) عاطفة الرومانتيكية التي حيز لها من الألوان والأفكار التشكيلية مقداراً من إبداعه، فالرومانتيكية - Romanticism هي مدرسة نشأت نتيجة لرفض الأنواع الأكاديمية والشكلية للجمال المثالي، لاعتقاد المصورون الرومانتيكيون أن الفن ينبغي أن يعبر عن العاطفة الجياشة فيما يعني أن فن التصوير أو أي شكل آخر صار تجربة شخصية، بدأت الحركة الرومانتيكية علي يد الفنان الفرنسي (ثيودور جريكو - Th. Gericault) ١٧٩١- ١٨٢٤م. الذي تمرد علي القيود الثقيلة التي فرضتها الأكاديمية الفنية في عهده، فعرض لوحته المشهورة (قارب الميدوزا - The Raft of the Medusa) التي اُستلهمت منها الأعمال الفرنسية العظيمة، كما تمرد معتز الإمام في معرضه الظل بعرض لوحته الشهيرة (النيل - The Nile) التي نفث من خلالها انتماؤه للرومانتيكية بصورة جدية. والتي جسد فيها التصوير المباشر للموضوعات الشرقية، يستدعي فيها سطوة اللون وصمود نهر النيل في جريانه قاصداً المصب، ومعظم لوحاته تتنوع بين المساحات الخضراء علي ضفاف النيل ومناظره الطبيعية، ولذلك يعدد معتز الإمام في مدارسه التي هي عكس الواحد التي تنطلي علي إستنساخ مبدعات الماضي، ويجتهد بها فنانوها للوعي بمدلولاته والانطلاق بما تنطوي عليه من قابليات التفتح والتطور المستمر، فذائقة معتز في مدرسة الرومانتيكية هي عاطفة امتزجت بالألوان، وهي مظاهر للفخامة والضبط والبساطة، بالإضافة إلي الرسم المختصر والتطابق المحكم بين الأشكال الواضحة والمضمون النبيل مخاطباً ذاته قبل المتلقي، ظلت أعماله رمزاً للفن التشكيلي السوداني لما يقوم به من منجز في المشاركات الدولية والعالمية، وهو يعبر عن عواطف وأحاسيس الفنان التشكيلي السوداني بكل توجهاته الثقافية، إيماناً منه بقدرته علي إيجاد واكتشاف حياة نابضة بالألوان وإثارة العواطف والوطنية المبالغة التي تتجسد في تصويرهم للمشاهد الواعية. وكل الذين ينتمون إلي المدرسة الرومانتيكية يؤمنون بأن جذورها تكمن في العاطفة المحتملة والعاطفة النوستالجية، والنوستالجيا هي المصطلح الطبي الذي انتهي الي حالة شاعرية استخدمه لأول مرة في القرن السابع عشر طالب في جامعة بازل السويسرية (يوهانس هوفر) لوصف الألم الناتج عن الرغبة في العودة إلي الموطن. اشتغل معتز علي هذا الأساس، وعلي كنف ومفردات الطبيعة التي ولد وعاش فيها، فهو وليد تلك البيئة في مدينته الفاتنة كسلا بشرق السودان والحبلى بطبيعتها الخلابة وجمالها الذي تميزت به عن بقية مدن السودان. وهي التي ألهمت الجميع وأكثر ما كتب عنها الشعراء فصهرت معتز في جمالها وصقلته، ولا زال يحن إليها برومانسيته التشكيلية وجمالية ألوانه بناءاً علي مقولة ألبرت أينشتاين - Albert Einstein «تأمل ملياً في الطبيعة، ومن ثم تفهم كل شئ بطريقة أفضل» والمدرسة الرومانتيكية مدرسة عميقة حرضت معتز علي استدعاء الذكريات، مثلما حرضت الفرنسيين يوجين ديلاكرو E. Delacroix وتيودور جريكو Th. Gericault . فوجه ذاته العاطفية وتأثيراتها علي حياته متحداً مع التغذية البصرية من لوحات مايكل أنجلو كارافاجيو Michel Anglo Caravaggio وسلفا تور روزا S. Rosa وبار تلوم موريللو رواد المدرسة الرومانسية الذين أكدوا العناصر الدرامية في دراسة الموضوعات أو الأفكار التي يختارونها للرسم مما أثر علي معتز الإمام في معرضه الظل والذي تماهت أفعاله مع سخائه في اللون وطبيعته المتناغمة مع الوعي الذي يدركه في أعماله وهو صاحب بصيرة وحركة دءوبة في الإنتاج واللذة التي تتأثر بتركيب الصبغة اللونية. والطريقة التي يرتبط بها بالألوان الأخرى. والأنماط الشكلية للخطوط والكتل في اللوحة. والناس أو الحوادث التي تؤلف (الموضوع) والقدرة التعبيرية الانفعالية للعمل بأسره. وعلي العديد من العوامل. أبحرنا معه في خضم فنه الجميل، قرأنا ما يمكن قراءته في جزء يسير من مسيرته الإبداعية. لعلنا نحي ذاكرة الألوان التي خمدت في داخل كل منا نتيجة السياسات الفاشلة التي مرت علي التأريخ السياسي في السودان، نستكشف مزاجه ووعائه الجامع للتشكيل والرؤيوية الثقافية التي أبدينا فيها شيئاً من وجهات نظر الفن التشكيلي السوداني. متمثلاً في ذاته مررنا من خلالها علي مدرستين من مدارسه التي تناولهما في أعماله التعبيرية التجريدية وعاطفة الرومانتيكية وتأثيراتها عليه.



موت اللغة واندثارها

أسامة الدواح - المغرب



يؤكد المشهد اللغوي عبر التاريخ البشري حقيقة تاريخية، هي أن اللغة ترتبط بأهلها قوة وضعفاً، فقوة اللغة من قوة أهلها، وضعفها من ضعف أهلها، ويقع بين اللغات ما يقع بين البشر من تصارع وحروب، ويكون ذلك نتاج إما السيطرة وإما التمازج والاقتراض بين اللغتين، وإما التعايش معا جنبا إلى جنب دون غالب أو مغلوب، والبقاء في النهاية يكون للأقوى. ويشهد التاريخ.. «أن عدداً كبيراً من اللغات أصابها الضعف بقوة وسيادة، وكم من لغات اختفت حيناً من الدهر لم يكن لها ذكر ولا وجود بسبب اختفاء أهلها عن مشهد التأثير في الحياة، ثم سرعان ما ظهرت تحتل مكاناً لائقاً في مشهد التأثير بين اللغات، وذلك بسبب عودة أهلها إلى مشهد القوة والتمكين، كاللغة العربية مثلاً».

وهناك لغات أخرى ماتت واندثرت، فلم يعد لها ذكر ولا وجود بسبب فناء أهلها، فلم يبق متحدث واحد يتحدث هذه اللغة، غير أن حركة القوة والضعف للغة أو الاختفاء والموت لا تجري في اللغات خبط عشواء، بل وفق سنة لغوية تنتظم في عوامل وأسباب للقوة والسيادة، من هنا يأتي عرضنا هذا لتسليط الضوء على مشكلة موت اللغة واندثارها، من خلال طرح الإشكاليات المحورية التالية: ما المقصود بموت اللغة؟ وكيف تموت اللغة ولماذا؟ وما هي أهم الآثار التي يخلفها موت اللغة؟ ثم ما هي بعض اللغات الميتة واللغات المنقرضة؟ وفي الأخير كيف نتعامل مع هذه المشكلة؟

أولاً: ما المقصود بموت اللغة؟

لقد بدأ الاهتمام بدراسة موت اللغة اندثارها في التسعينات بسبب موت كثير من اللغات التي درسها علماء اللغة، وتم تأسيس عدد من المؤسسات حينها في أمريكا واليابان لحفظ اللغات.

فموت اللغة «موضوع فرضته علينا العولمة في إطار محاولة الكيانات الكبيرة فرض لغتها على الآخر، وابتلاع كيانات صغيرة واستلاب هويتها اللغوية والثقافية، فأصبحت لغات كبيرة مهددة بالزوال والاندثار»، الذي عرف في المعاجم العربية بالقول: عرفت بيوت القرية اندثاراً: أي اختفاء، ولم يبق لها أثر.

يمر الكائن البشري عبر الحياة بمراحل: الولادة، التطور، ثم الموت، هذه المراحل التي يتسلق الإنسان مراحلها هي المسار الذي يسلكه كل كائن كيفما كان ومن هنا فاللغات مثلها مثل الإنسان، تولد نظراً لأسباب وعوامل وتمر من منطق التطور والارتقاء، منها من يبقى حياً ومنها من ينقرض ويموت، أو بعبارة أصح يختفي وجوده، حيث لاحظ علماء اللغة، أن اللغات توصف بمصطلحات تخص البيئة كأن يقال (لغة منقرضة، متآكلة، محتضرة.. إلخ) فبدأ البعض بالنظر إلى العلاقة بينهما أي اللغة والبيئة، وبينوا العلاقة بين التنوع البيولوجي والثقافي «اللغوي»، حيث أنهما يعتمدان على بعضهما البعض، إذن ما المقصود بموت اللغة؟

إن إيحاء عبارة «موت للغة صارخة وقاطعة في دلالتها، إذ تحمل أصداء مماثلة لأي عبارة تحوي تلك الكلمة غير المرغوب فيها، «فقولنا: إن لغة ميتة يشبه تماما القول: إن شخصاً ما ميت، لأن اللغات لا وجود لها دون البشر. تموت اللغة عندما لا يتحدثها أحد».

فمعنى موت اللغة أن استعمالها قد انحسر لدرجة أنها لم تعد متداولة بين الناس، « فإذا كنت الناطق الأخر للغة ما، فلغتك ميتة بالفعل طالما الغرض من اللغة التواصل مع الناس، فعندما تكون أنت الناطق الوحيد للغة ما، فإن معرفتك بهذه اللغة تعد مستودع أو أرشيف لماضي أمتك اللغوي. إن لم تكن هذه اللغة مدونة أو مسجلة على أشرطة كحال الكثير من اللغات، فستبقى هذه اللغة متعلقة بمصير الأشخاص الناطقين بها»، ففي الحظة التي يختفي فيها آخر متحدث للغة غير مكتوبة أو مسجلة فإن هذا الأرشيف سيختفي إلى الأبد، وعندما تموت اللغة قبل أن تسجل بطريقة ما، تصبح كأنها لم تكن شيئا من قبل، وحسب simon ager) ٢٠٠٩)

«فإن اختفى متكلمو اللغة فهي لغة ميتة وفي هذه الحالة يكون موت اللغة

أشبه بالانتحار، وذلك عندما يتوقف مجتمع ما عن اعتبار لغته جزءاً من هويته، ويقول «من يخسر لغته يخسر عالمه.

ونتيجة لهذا فإن اللغة الميتة هي اللغة التي فقدت الناطقين بها لسبب من الأسباب، إضافة إلى غياب توثيق لها يحميها على المدى البعيد ويرفع فرص إحيائها في ظل اختفاء المتكلمين بها، إذن ما هي الأسباب الأخرى التي تؤدي إلى موت اللغة، أو بعبارة أخرى، كيف ولماذا تموت اللغة؟

ثانياً: كيف ولماذا تموت اللغة؟

إن موت أي لغة كيفما كان نوعها أو موطنها، يرجع بالأساس لعوامل عدة ومنها ما سبق ذكره في التعريف الأول، أي بموت آخر مستعمل لها، لكن أصحاب التصور الاجتماعي للتطور اللغوي يحددون ثلاثة عوامل أو أسباب أخرى تزيد من تدعيم الرأي السالف الذكر وهي:

أولها: «أن تموت اللغة موتاً طبيعياً، من الكبر والضعف والتقدم في السن، ولا بد من تلك الحالة من أن يكون المتكلمون في تلك الحالة من أن يكون المتكلمون بتلك اللغة قد كثروا وتشعبوا، وتباعدت مواطنهم، وأقاموا لهم حضارات متباينة لا يتصل بعضها ببعض إلا من بعيد، فتولد لدى كل منهم لهجة محلية منبثقة من للغة القديمة، ومع مرور الأجيال تندثر اللغة الأم من ذاكرة الأبناء وعلى ألسنتهم تموت، وأمثلة ذلك السامية الأم، والسنسكريتية، والفارسية القديمة، والجعزية الحبشية، واللاتينية.

ثانيا: أن تموت اللغة قتيلة، وذلك بفعل الغزو المسلح، ولكي يكون هذا القتل ممكناً يجب أن تتضافر ظروف معينة أهمها:

١- أن يكون الغزاة أكثر عدداً بأضعاف كثيرة من أهل تلك اللغة، بحيث يصبح استقرارهم بلغتهم في الأرض المفتوحة أشبه بطوفان يبتلع الشعب الأصلي الصغير، ولغته معه، ومن ذلك غزو الساميين القدماء للعراق، حيث كان السومريون يقيمون منذ ما قبل التاريخ، وباكتساح الساميين لهم تلاشوا هم ولغتهم، ومع ذلك -إنصافا للحقيقة- ينبغي أن نقول إن اللغة القتيل تترك دائما آثاراً منها في لغة الفاتحين تقل أو تكثر.

٢- في حالة التساوي في العدد تقريباً بين الغزاة والسكان الأصليين، ينبغي أن يكون الغزاة أعلى درجة في الحضارة من الأمة التي أصيبت بالغزو، وإلا فإن الغزاة هم الذين يفقدون لغتهم، وتنتصر لغة المنهزمين كما حدث عندما هاجمت القبائل المتبربرة أوروبا اللاتينية التي كانت شعوبها أكثر تقدماً في الحضارة، ولذا ترك هؤلاء البرابرة لغاتهم الأصلية، بل تركوا أديانهم الوثنية، واصطنعوا اللاتينية واعتنقوا المسيحية الكاثوليكية، وكذلك التتار بعد إسقاطهم بغداد اعتنق أكثرهم الإسلام وتعلموا اللغة العربية.

أما الغزاة المتحضرون فإنهم يقتلون لغة الأمم المفتوحة بفرض لغتهم في العلم والثقافة والتجارة ونحوها، وترك من لا يتقن اللغة بلا عمل ولا فرصة طيبة للتعلم أو الارتزاق،: ومثال ذلك سيادة اللغة الاسبانية أو البرتغالية بين شعوب أمريكا اللاتينية، وسيادة الانجليزية في أمريكا الشمالية... وهذه الظاهرة ممكنة الحدوث، حتى إذا كان الغزاة أقل عددا بكثير بشرط أن يكون رقيهم الحضاري والإداري والاقتصادي ساحقاً.

ثالثاً: أن تموت اللغة بالتسمم، ويبدأ ذلك بتسرب رشح من الدخيل من لغات أخرى تحتاج إليه اللغة فتتقبله، بل تحس مع تعاطيها له في البداية بمزيد من الانتعاش والقوة والنشاط يشجعها على تقبل جرعات أكبر فأكبر من هذا الدخيل. ولكن قدرتها على هضم ذلك كله واستيعابه في بنيتها العامة تخونها في النهاية فتسقط من الإعياء، تاركة المجال للبقية الباقية من الدخيل تتسرب إليها بدون أية مقاومة حتى تجهز عليها وتميتها. هكذا ماتت اللغة السريانية في بلاد الشام...».

ومن هنا نكتشف أن عوامل كثيرة تساهم في ظاهرة موت اللغة، لذلك فإن تشخيص الحالات المرضية يأتي دائماً معقداً، «يحاول السوسيو لسانيون تحديد عنصر واحد يصلح أساساً لتوضيح الطريق التي بها يتحول الناس من لغة إلى أخرى، ولكن كل هذه المحاولات محل خلاف، على سبيل المثال أحد المقترحات يحدد حاجة الناس لاكتساب اللغة المهيمنة من أجل الحصول على عمل جيد... إنها فرضية معقولة في كثير من المناطق، لكن الفرضية ربما تكون أقل ملاءمة في حالات أخرى، إذ إن نوع النظام التعليمي والإعلام، وطبيعة الضغط السياسية، تعد اعتبارات ذات أهمية أكبر. اللغات ليست مثل البشر في هذا الأمر وليست من الممكن، عادة، كتابة واحد في شهادة وفاة لغة ما. ولأن هناك عوامل عديدة متداخلة في الموضوع، فإن اللغة عادة لا تموت بصورة منسقة، وربما تبدو عليها عوامل الاختفاء في منطقة ما، لكن ليس في مناطق أخرى، ويحدث ذلك لسلسلة من الأسباب المختلفة... إن القوى التي تتسبب في موت اللغة هائلة العدد حتى إنه من الصعب معرفة الأعداد التي يمكن مواجهتها».

ثالثاً: الآثار التي تخلفها مشكلة موت اللغة على مستوى:

- الفرد:

يقول الشاعر محمود درويش «لقد استبدني هاجس النهاية منذ أدركت أن الموت النهائي هو موت اللغة، إذ خيل إلي بفعل التخدير أنني أعرف الكلمات،، وأعجز عن النطق بها فكتبت على ورقة الطبيب... لقد فقدت لغتي.. أي لم يبق مني شيء».

إن حياة الفرد في صراع جماعي ضد موت الهوية وموت المعنى، حيث يستبد هاجس النهاية والزوال لدى الفرد، عندما يدرك بأن الموت النهائي هو موت لغته، إذ بموت الفرد تموت لغته وتندثر، أي تختفي ولم يبق لها أثر، وبموت اللغة يموت الفرد، وعليه فمن أهم الآثار التي يخلفها موت اللغة على الفرد، الزوال والفناء، فاللغة من العوامل الرئيسية التي تحدد كينونة الفرد ووجوده، تموت معها هويته ورمزيته وثقافته، وبموت معناه تموت غائيته من داخل المجتمع.

- على مستوى المجتمع:

لا يخفى علينا أن اللغة في كل مجتمع هي «نظام عام يشترك الأفراد في اتباعه، ويتخذونه أساساً للتعبير عما يجول بخواطرهم وفي ثقافتهم بعضهم ببعض».

فبموت اللغة يغيب هذا النظام، وغيابه يسبب التفرقة والفوضى والتشتت، فالكيفية التي تموت بها اللغة تحدد التأثير الذي تخلفه، وإذا قلنا بأن اللغة تموت بموت آخر مستعمل لها نجد أن هذا القول يعتريه قليل من النقص، فعلى سبيل المثال نجد في بعض المجتمعات أن أفرادها لا زالوا أحياء يرزقون لكن لغتهم ماتت واندثرت، والعامل المسبب هنا أنهم تكتموا على لغتهم وتستروا عليها خشية انكشاف هويتهم، ومن ثم ترصدهم وتعريضهم للاضطهاد والإبادة، والملاحقة والتصفية سواء الدينية أو العرقية على يد تلك الأغلبية السائدة التي تفرض أعرافها بالقوة على الآخرين، كما حصل ذلك مثلاً في بلاد



البلقان بداية القرن ٢٠، وخلال الحرب العالميتين. فاللغة تحمل على عاتقها هوية مجتمع وانتماءه، فبزوالها يفطم هذا الانتماء. إن المجتمع بلا لغة هو جسد وجثة بلا روح.

وعليه، نستنتج أن من بين أهم الآثار التي تخلفها مشكلة موت اللغة على المجتمع تتمثل في: التشتت والفرقة والتفكك، الذي بموجبه تتفكك الشعوب وتنهار الأمة.

• على مستوى الأمة:

لكل أمة من الأمم تاريخ مكتوب بماء من ذهب، تاريخ يحمل في طياته أحداثاً ساهمت بشكل أو بآخر في رص لبنات الأمة وتعزيز قوامها، حيث ساهمت اللغة عبر هذا التاريخ في إعلاء راية الأمة وإشعاع حضارتها، فعندما تموت لغة الأمة يؤدي ذلك حتماً إلى ضياع وتلف تاريخها المدون بتلك اللغات على السواء، فالمدونات المكتوبة بلغات ماتت واضمحلت، تصبح بالنسبة للأجيال الصاعدة عبارة عن طلاسم لا غير، وشفرات بدون كلمات سر، أي رموز مبهمة ونظام غير واضح المعالم، تماما كالشفرات التي تم من خلالها معرفة اللغتين السومرية والهيروغليفية، وبعض اللغات القديمة، إن على الشعوب والأمم الحية والناهضة الحفاظ على لغتها من الاندثار ومن التشوه، فاللغة كما سلف الذكر هي هوية الشعب وجواز السفر، هي سر تميزه، كما أنها علامة على عنفوانه وديمومته، وهي وسيلة تدوين تاريخه ومسيرته وعطاءه، كما قال صموئيل جونسون «إن اللغة تمثل أصالة الأمم».

إن تعبير (لغة ميتة) هو إشارة واضحة إلى اللغات غير المتداولة وغير المستخدمة استخداما يوميا من قبل شعب من الشعوب، مما يعني نقص عدد الناطقين بتلك اللغة إلى حد كبير، وربما انعدام استخدام تلك اللغة تماما، فما هي إذن أهم اللغات الميتة أو المنقرضة عبر ربوع العالم؟

رابعاً: اللغات الميتة أو المنقرضة:

تناول بروس كونيل bruce connel مثالاً ورد في صفحات النشرة الإخبارية لمؤسسة المملكة المتحدة للغات المهددة بالانقراض (FEL)، بعنوان «الوفيات»:

صادفت في أثناء العمل الميداني في إقليم مامبيلا mambila في مقاطعة أداماوا adamawa في الكاميرون، عدداً من اللغات تحتضر في عام ١٩٩٤-١٩٩٥م... عثر على متحدث واحد بلغة اسمها كاسابي kasabe إحدى اللغات المحتضرة (يقال لها أيضا لوو luo، من الناطقين باللغات المجاورة، كما ورد في تقاريري السابقة) هذا المتحدث اسمه بوجون bogon. (وهو نفسه لا يعرف أي ناطق بهذه اللغة غيره). وعندما عدت في نوفمبر ١٩٩٦م إلى منطقة مامبيلا mambila كان ضمن جدول أعمالي أن أجمع بعض المعلومات عن لغة كاسابي، لكن بوجون كان قد مات في ٥ نوفمبر ١٩٩٥م وأخذت لغة كاسابي معه، وترك وراءه أخته التي يقال: إنها تفهم لغة كاسابي لكنها لا تستطيع التحدث بها، كما ترك عدداً من الأبناء والأحفاد لا أحد منهم يعرف هذه اللغة».

زد على هذا قصة أخرى تؤرخ لموت اللغة بموت آخر متحدث بها، ذكرها أولي ستيج آندرسون ole stig andersen في المؤتمر الثاني لمؤسسة اللغات المهددة بالانقراض في إدنبرة في عام ١٩٩٨م، هذه المرة كان يوم ٨ أكتوبر من عام ١٩٩٢م يوماً حاسماً:

لقد ماتت اللغة القوقازية الغربية <أوبوه>> ubuh << في فجر يوم ٨ أكتوبر١٩٩٢م عندما توفي آخر ناطقي هذه اللغة توفيق اسنيتش tevfik esenc. لقد وصلت لأقابل ذلك المتحدث الأخير المشهور في اليوم نفسه بالضبط من غير أي ترتيب مسبق، لكن كانت المصادفة أنه توفي قبل ساعتين من وصولي ودفن لاحقاً في اليوم نفسه».

ومن هنا فإن البروفيسور ديفيد كريستال في كتابه «موت اللغة» يعلق على القصص السابقة قائلاً إن «الحقيقة الجلية أن اللغتين، كاسابي kasabe وأوبيخ ubykh (تكتب أسماء هاتين اللغتين بطرق مختلفة كثيرة) قد ماتتا في واقع الأمر قبل وفاة بوجون، وتوفيق، بزمن طويل. فإذا كانتَ الناطق الأخير للغة ما، فلغتك ميتة بالفعل طالما الغرض من اللغة التواصل مع الناس، فاللغة تعد حية عند وجود شخص آخر تتحدث هذه اللغة معه، ولكن عندما تكون أنت الناطق الوحيد للغة ما، فإن معرفتك بهذه اللغة مستودع أو أرشيف لماضي أمتك اللغوي، وإذ لك تكن هذه اللغة مكتوبة أو مسجلة على أشرطة، كحال الكثير من اللغات، فهذه اللغة ستبقى كما هي (متعلقة بمصير الأشخاص الناطقين بها) لكن على عكس الفكرة العامة لمفهوم الأرشيف، الذي يستمر إلى ما بعد موت كاتبه، في اللحظة التي يختفي آخر متحدث للغة غير مكتوبة أو غير مسجلة فإن الأرشيف سيختفي إلى الأبد. وعند موت اللغة، قبل أن تسجل بطريقة ما، تصبح كأنها لم تكن من قبل».

فاللغة الميتة هي التي أفل نجمها وانقرض المتحدثون بها ويمكن إجمالها في نوعين:

أ- لغة أدركت عصر الكتابة ثم ماتت ووصلتنا نصوص مكتوبة ونقوش أثرية منها، ومن أمثلتها: المصرية الفرعونية، البابلية الآشورية، السنسكريتية، اللاتينية.

ب- لغة عاشت وماتت دون أن تعرف الكتابة، فاندثرت مع المكلمين بها، وأصبحت لا تعرف إلا افتراضاً وعن طريق أبحاث مقارنة في علم اللغة وفقه اللغة، وأشهر هذه الفصيلة من اللغات المجهولة أو المندثرة اللغة السامية الأم، التي عاشت وماتت قبل اختراع الكتابة فلم يصلنا شيء من نصوصها».

يقول الدكتور حسن ظاظا معلقاً على ما سبق، إن «كل لغة حية إنما هي في نهاية الأمر وليدة لغة ميتة سابقة لها، معروفة أو غير معروفة، وكانت في حياة اللغة الأم التي أنجبتها لا تعدو في البداية أن تكون لهجة منها، كالفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية بالنسبة للاتينية، وكالعربية والبابلية والآشورية والسريانية والعبرية بالنسبة للسامية الأم، مع ملاحظة أن بعض هذه اللغات الوليدة ذاتها كان حياً، ثم أصبح الآن بدوره في عداد اللغات الميتة، كالبابلية الأشورية والسريانية».

لكن إذا كانت اللغة تموت لأسباب وعوامل كما رأينا في المحور الثاني، فيا ترى ما هو عدد اللغات التي وصلت إلى حد الموت؟ يجيب البروفسور ديفيد كريستال بالقول: «قبل أن نصل إلى تقدير دقيق لحجم المشكلة (موت اللغات)، يجب أن نطور منظوراً ملموساً، إن النسب المقتبسة المنتشرة المتعلقة باللغات التي تموت إنما تكون ذات مغزى إذا كانت ذات صلة وثيقة بالأرقام التي تعطينا العدد الإجمالي للغات الحية القادمة في الوقت الحاضر. إذ كم عدد اللغات؟ تعطي معظم المراجع المنشورة منذ ١٩٨٠م رقماً بين ٦٠٠٠ و٧٠٠٠ لغة. لكن هذه التقديرات تغيرت في العقود الأخيرة لتصبح بين ٣٠٠٠ و١٠٠٠٠ لغة، ومن المهم أن نعرف أسباب هذا التباين الهائل. إن السبب الأكثر وضوحاً هو سبب تطبيقي،



فلم يكن هناك سوى عدد قليل من الدراسات الاستقصائية حتى النصف الثاني من القرن العشرين، إذ إن معظم التقديرات السابقة كانت تقوم على التخمين، وغالباً ما تكون قليلة جداً، وكان ويليام دوايت ويتني قد خمن عدد اللغات، وذكره في محاضرة عام ١٨٧٤م وهو ألف لغة... ونتيجة لذلك، ومع عدم وجود إرشاد مهني محترف، ستكون هناك احصاءات وتقديرات عشوائية تتأرجح بين عدة مئات إلى عشرات الآلاف، ويستغرب قيام الدراسة الاستقصائية المنظمة بعض الوقت. وإثنولوج ethnologue هي أكبر دراسة استقصائية في الوقت الراهن، وتعد أول موسوعة شملت العالم كله، واحتوى إصدار ١٩٧٤م على ٥٦٨٧ لغة، بينما احتوى إحصاء فوجلنز voegelins الذي نشر عام ١٩٧٧م نحو ٤٥٠٠ لغة حية، وتتغير الحال تدريجياً في ثمانينات القرن الماضي بسبب تطور أدوات وتقنيات جمع المعلومات، واحتوى الإصدار الثالث عشر لدراسة ethnologue عام ١٩٩٦م على ٦٧٠٣ لغات رئيسية، وصنفت ٦٣٠٠ لغة على أنها حية عام ١٩٩٢م في الموسوعة الدولية للسانيات، وهناك أسماء ٦٧٩٦ لغة مدرجة في فهرس أطلس لغات العالم، ويعتقد أن الرقم الغالب الآن نحو ٦٠٠٠ لغة، مع تباين ملحوظ، فتنقص أو تزيد، وعلى نحو استثنائي فإن عدداً كبيراً من التقديرات تشير إلى نقصان العدد».

ويضيف قائلاً: «لذلك يجب التعامل بحذر مع تقديرات عدد اللغات في العالم، ومن غير المرجح أن يكون هناك عدد إجمالي شامل متفق عليه. ونتيجة لذلك، توجد إشكالية دائمة بترجمة الملاحظات ذات الصلة بنسب اللغات المهددة بالانقراض لتصبح أرقاماً مطلقة، والعكس صحيح. إذا كانت تعتقد أن نصف لغات العالم تموت وأخذت واحدة من توسط العدد الإجمالي أعلاه، سيكون تقديرك نحو ٣٠٠٠ لغة تقريباً، ولكن إذا أخذت هذا الرقم بصورة عشوائية (كما يفعل مراسلو الصحف) وربطته بأعلى التقديرات (مثل سجل اللغات العالمي، ١٠٠٠٠ لغة)، ستستنتج أن أقل من ثلث لغات العالم يموت. ونتيجة لذلك، فإن الحالة ليست خطيرة كما قيل عنها. وفي الحقيقة هذا التعليل يفتقر إلى الشرعية ويتم تجاهله، إذ أن المعايير المستخدمة في العدد الإجمالي الثاني. وإنني كلما قرأت الصحف الشعبية أرى أنواعاً من الادعاءات، وادعاءات مضادة لها، مع إحصاءات تستخدم لإعطاء قسمة لنقاش لا يستطيعون تحمل مسؤوليته. وفي الوقت نفسه، وعلى الرغم من الصعوبات، فإننا لا نستطيع تجاهل الحاجة إلى معايير عالمية. وطالما أن توضيح المسألة أدناه يرتبط كثيراً بقضايا السياسة الوطنية والدولية والتخطيط، فيجب أن نصل إلى تقديرات أفضل من أجل إقناع الحكومات ومؤسسات التمويل بأن الحاجة ملحة جداً وماسة. وبناء عليه، سوف أقترح معدلاً بين ٥٠٠٠ حداً أدنى و٧٠٠٠ حداً أعلى للمدة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٦م، تزيد ألفاً أو تنقص ألفاً».

ومن هنا فإن اللغات الميتة وحسب الإحصاءات والدراسات الميدانية الواردة من طرف الباحثين تزيد وتنقص نظراً لعامل أساسي يتجلى في كون البحث العلمي والدراسات العلمية لا تزال إلا يومنا هذا لم تقم بدراسة دقيقة فيبقى التحديد الدقيق غائباً وتبقى النسبية دائماً مسيطرة إلى حدود إنجاز دراسة علمية شاملة ومضبوطة بمنظومة من القواعد العلمية.

إن الحديث عن موضوع كهذا يطول ويتشعب، لكن المهم في المسألة هو محاولة إيجاد الحلول لمشكلة انقراض اللغات، وطالما عُرفت المسببات فالوصول إلى الحلول يصبح أمراً يسيراً، فمعرفة أسباب المشكلة هي الجزء الاكبر من الحل.

خامساً: كيف نتعامل مع مشكلة موت اللغة؟

إن موت اللغة أمر وارد ومطروح ومتوقع بشدة، ما دامت طبيعة الوجود البشري تتسم بالتغير والتطور؛ على جميع المستويات التي تنظم حياة الإنسان وتحكم علاقاته بغيره وبذاته أيضا. لذلك يكون موت اللغة نتاج أسباب عديدة مرتبطة بتغير ثقافة الشعوب أو بعلاقة الصراع القائم بين الأمم الذي يهدد الأمن والسيادة والهوية: فكيف نواجه المشكلة؟ أو كيف نحمي اللغة من الانقراض والموت؟ ومن أين نبدأ؟

«اللغة لصيقة بالإنسان من المهد إلى اللحد، إنها روح جماعية وطاقة فاعلة تبعث الحياة في المجتمعات والأمم بما تحمله من معارف وعلوم؛ فاللغة وعاء الثقافة والدين والعلم».

اللغة إذن بما تحمله بداخلها من حمولات وطاقات وأفكار تكون هوية الإنسان الأولى، وفقدها يعني فقد الإنسان؛ لهذا فإن الحفاظ عليها لا يتم إلا:

باعتبارها جزءاً من الثقافة:

يكون الوعي بأهمية اللغة بالنسبة للأفراد المتكلمين بها باعتبارها جزءاً مهماً من تكوينهم الفكري والثقافي الذي يختزل ماضيهم ويجسد حاضرهم وقد يتنبأ بطبيعة مستقبلهم، إن الكثير مما يشكل هويتنا وذواتنا نعبر عنه بلغتنا «ومن غير الممكن ان يكون المرء عضواً في مجتمع ما إذا لم يتحدث لغة ذلك المجتمع».من ناحية أخرى اللغة كما قلنا «جزء» ما يعني أن الثقافة تضم في طياتها آلاف العناصر المتصلة بحياة المجتمعات وشعائرهم وعاداتهم وطقوسهم وممارساتهم... ذلك أنهم «يمكن لهم أن يكونوا أعضاء في المجتمع الأصلي دون أن يتحدثوا لغته، أو أن يتحدثوها بصورة مختلفة لوجود عناصر أخرى تشكل أساس الهوية الثقافية».

هنا تطرح مشكلة أخرى مرتبطة باللغة المهددة بالانقراض؛ فماذا نفعل إذا كان المتحدثون بها متناثرين هنا وهناك وغير متصلين بالوطن الأصلي؟

وقد تتعدد الأسباب الدافعة إلى ذلك مثل الهجرة الطوعية أو الإبعاد القسري؛ والملاحظ دائما أن هؤلاء الناس«يرغبون في الحفاظ على إرثهم الأصلي أو إعادة اكتشافه...»، في حين قد يكون هؤلاء يتحدثون لغة مجتمعهم أو لا يفعلون لكنهم بالضرورة يرغبون في الحفاظ على ثقافتهم وتراثهم وكل ما يربطهم بهويتهم ويجعلهم يحسون بها؛ في هذا السياق تُتخذ العديد من التدابير التي من شأنها أن توجه اللغة بشكل سليم وأن تُنشّط كل القضايا التي تهتم بالثقافة، حيث «يدعو المفهوم الأبرز في اللسانيات الاجتماعية إلى مبدأ [الثقافة أولاً» إذ أن إصلاح اللغة سيكون فعالاً أكثر بدعم الوسط الثقافي أو الحاضنة الاجتماعية التي وجدت فيها اللغة، مما يحفز الناس على استخدامها. إن تعزيز دور الثقافة ككل هو شرط أساسي لتعزيز نمو اللغة».

كما يمكن أن نشير إلى جانب مهم وهو جانب:

الدعم المالي:

إن لغة مهددة بالانقراض أو في مراحل موتها الأخيرة تحتاج إلى دعم مالي من شأنه أن يساعد على جمع هذه اللغة في قاموس أو في معجم؛ وهذا ليس بالأمر السهل فمهمة البحث الميداني تتطلب توفر العديد من الإمكانيات المادية المرتبطة بالسفر والمعدات؛ حيث جاء في تقرير



ديكسون: إننا إذا أردنا أن نعمل عملاً جيداً فنحن بحاجة إلى أن يعمل اللغوي الواحد ثلاث سنوات، ولن تكون ٢٠٠٠٠٠ ألف دولار كثيرة إذا ما أخذنا في الاعتبار مقدار الراتب ورسوم أتعاب مستشاري اللغة الأصلية والسفر والمعدات...».

هذا يجعل من المال والدعم المقدم من طرف الدولة أو الهيئات الدولية أو المجتمع الدولي مهماً لكي نمكن اللغة من أن تحافظ على بقائها ووجودها. كل هذا يجب أن يكون متزامناً مع وعي شامل بخطورة الوضع وضرورة تضافر الجهود لتفعيل كل الطاقات من مبادرات وحملات دعائية وتحسيسية في إطار إرادة سياسية قوية وازنة.

التنوع اللغوي:

نشر ثقافة التنوع اللغوي بين الناس والجماهير من شأنه أن يخلق وعياً بأهمية اللغة وبخطورة أن تكون هذه اللغة مهددة بالانقراض ومعرضة للموت؛ لذلك «وجب تعزيز موقف علني جديد نحو اللغة بشكل عام، ونحو اللغات المهددة بالانقراض على وجه الخصوص».

ويعتبر دافيد كريستال أن القيام بهذه المهمة يمر أساساً عبر التحسيس بأهمية التنوع اللغوي، وبقيمة اللغة الأصلية في حد ذاتها؛ واعتبار نقاء اللغة وصفائها ينتج عقلية تخاف التنوع وتقتل الاختلاف والتغير الذي هو سمة تميز اللغات فيما بينها. هذه التوعية تكون ذات أوجه متعددة أهمها الإقبال المتزايد على الشبكة العنكبوتية من أجل تبني رؤية عالمية حول ما يحدث في مختلف البلدان، وحول وضع اللغات المهددة بالانقراض مما يجعل الناس يحسون بأنهم ليسوا وحدهم في هذا العالم؛ وهذا الشيء قد نعززه أيضاً بتأسيس منظمات دولية وعالمية ترسي التعاون في هذا الشأن. وأوروبا مثلاً كان لديها «المكتب الأوربي للغات الأقل استخداماً ١٩٨٢».

دور اللساني:

في الأخير يأتي دور اللساني في محاولة الحفاظ على اللغات المهددة بالانقراض والزوال؛ عبر التشخيص والوصف والتحليل والتدخل أخيراً. كل ذلك من أجل مساعدة المجتمعات على الشعور بالتراث والثقافة التي تتضمنها لغتهم، لهذا فإن «اللسانيين يجب عليهم أن يروا دورهم الأوسع على أنه مساعدة للمجتمع الأصلي كي يفهم ما يتفرد به إرثه اللغوي، وما هي القوى التي تهدد هذا التراث»، في هذا السياق يتوسع د. كريستال كثيراً معتبراً أن كل المخاطر التي تهدد اللغات داخل أي مجتمع قد تعرض مهمة اللساني للخطر أيضاً، ولهذا وجب أخذ كل الحيطة والحذر ومراعاة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والبيئية. ذلك أن «اللغة تعد عنصراً واحداً داخل نظام بيئي، ومن السهل مهما علت مقاصدهم».

ويعتبر أن ما يقوم به اللساني أثناء البحث الميداني قد تكون له مضامين وحسابات سياسية؛ ذلك أن العمل الميداني»يقدم على شكل مساقات ويحوي تعقيدات منهجية...».

خاتمة:

وآية القول، فاللغة كيفما كان نسقها اللغوي على جميع المستويات، منها ما انقرض ومنها من سيطر ومنها من هو في طريق الاندثار، ولهذا كانت قضية الموت اللغوي محور عرضنا، أحطنا به ما أمكن من جوانب هذه المشكلة، وذلك بالتعريف بها، وذكر أهم الأسباب العاملة فيها، مع تسليط الضوء على النتائج المترتبة ومدى تأثيرها على الفرد والمجتمع والأمة، ثم إبراز بعض اللغات الميتة والمنقرضة عبر ربوع العالم من خلال دراسات وإحصائيات، ثم في الأخير تم اقتراح ماذا يمكن عمله فيما يخص المشكلة (موت اللغة).

عموماً فاللغة كي تحيا تحتاج إلى مجتمعات تتحدث بها وتوظفها، لذلك فإن المجتمع يساهم بقسط وافر جداً في العمل على حفظ اللغة المهددة بالانقراض، ويمكننا القول أن هذه هي النقطة الجوهرية في القضية، لأن موت اللغة خسارة فادحة وقاسية لكل من له علاقة بها.

المصادر والمراجع المعتمدة:

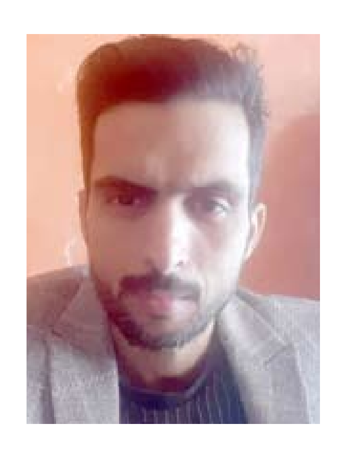
- حسن ظاظا، اللسان والإنسان مدخل إلى معرفة اللغة، دار القلم دمشق، الطبعة ٢، ١٤١٠هـ ١٩٩٠م.
- ديفيد كريستال، موت اللغة، ترجمة فهد بن مسعد اللهيبي، جامعة تبوك، ٢٠٠٦م.
- عبد الواحد وافي، اللغة والمجتمع، ، شركة مكتبة عكاظ للنشر والتوزيع.
- محمد محمد داؤود، اللغة كيف تحيا ومتى تموت.



«دُعاء الكرَوان»

بين السرد الروائي والسرد السينمائي.. قراءة مقارنة

عبداتي بوشعاب - المملكة المغربية





الْكَرَوَانُ طائر جميل شجيّ، تغريده عذب ولحنه غنّاء، حاضرٌ حضوراً متواصلاً في نسيج العملين بإيحاءاته المقصودة. وُجوده بأجزاء بعينها في السرد وفي المشاهد، يُذكّر آمنة بعهد هنادي الذي قطعته على نفسها، الكروانُ يلون مسار الحكي وهو شاهدٌ على المشوار المضني الذي قطعته النساء الثلاث.



بدايةً:

تقوم هذه الورقة على ثلاثة مصطلحات رئيسية تجمع بينها علاقات فنية تجعلها تنفتح على بعضها في تجارب إبداعية كثيرة؛ السرد، الرواية، السينما. وهي مصطلحات تبدو لأول وهلة واضحة يسيرة الفهم على المتلقي، لكن عند تساؤلنا عن فحواها بعد نسبة السرد لكل من الرواية والسينما نجد أنه من المناسب أن نقارب مفهوم السرد في



ضوء هذين المجالين الإبداعيين بشكل مركّز لا نسعى من خلاله إلا التفصيل أو الإطناب بل إلى الاختصار والإيجاز.

السرد كما يراه «رولان بارت Rollin Barth»»: «أسلوب يمكن أن يؤدّى بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبواسطة الامتزاج المنظّم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والقصة والرواية (...) وبهذا يختار السارد الطريقة التي تناسبه وتساعده في إيصال المادة المحكية التي يسردها للمتلقي. يرتبط السرد بالرواية لأنه أسلوبها الذي يقربها من القارئ ويجعله معجباً بها، كما يرتبط بالسينما لأن المخرج يقدم الأحداث بتسلسل تصاعدي أو استرجاعي حسب السيناريو الذي ينفذه.

المقارنة بين السرد عندما يكون مكتوباً وعندما يصبح مجسداً تمثيلياً. عملية شاقة، تستدعي تتبع العملين؛ الروائي الأسبق، والسينمائي الأحدث، وتكثر الأعمال الروائية التي تحولت إلى أعمال سينمائية؛ وقد اخترنا منها رائعة «دعاء الكروان».

بين دفتي الرواية:

كان «طه حسين» من المتأثرين بالمذهب الواقعي، الذي بدأ يأخذ مكان المذهب الرومانسي في فرنسا بعد أن تراخت حركته فيها وفي كثير من دول أوروبا والأمريكيتين. إذ بدأ مصطلح الواقعية يُروّج وينتشر في فرنسا كمذهب فني جديد عام ١٨٢٦م في سياق النقد الأدبي، وكانت الواقعية قبل هذا التاريخ صفةً عامة تُطلق على أي نتاج فكري يعتمد وصف الحياة -كما هي- دون مؤثرات خارجية أو داخلية. والمعنى أن الكاتب الواقعي يضع نصب عينيه تصوير الواقع للكشف عن الحقيقة أيّاً كانت؛ اجتماعية أو إيديولوجية أو اقتصادية.

الواقعُ الذي سعى «طه حسين» إلى تعريته ونقده بصراحة شفافة، ليكشف عن أسبابه الاجتماعية والاقتصادية التي شكلت نواة الرواية، واقعٌ يُعد الفقر سمته الرئيسيةَ؛ فقرٌ مُعزّز بالجهل والظلم والتسلط والخذلان.

«لم يكن يقدر أني سألقاه قائمة باسمه حين أقبل إلي في ظلمة الليل يسعى كأنه الحية أو كأنه اللص، ولكنه لم يكد يبلغ باب الغرفة ويتبين شخصي ماثلاً في وسطها وعلى وجهه ابتسامة شاحبة كأنها ابتسامة الأشباح حتى أخذه شيء من الذعر (...) ألا تزالين ساهرة إلى الآن؟ أتعلمين متى أنت من الليل؟».

يبدأ السرد وينتهي -كما نقرأ في الرواية- بضمير المتكلم «آمنة»، الشخصية المحورية في النص، والتي ستتحول من فتاة ساذجة ومطيعة، إلى راغبة في الانتقام، ثم إلى مُحِبّة. إذ تتولى سرد الأحداث والوقائع،



وتعلق عليها؛ الأحداث التي تتلخص في هجرة الأم «زهرة» وابنتيها من القرية المنسية في جوف جبل صعيدي إلى المدينة –طرداً وإكراهاً– بسبب ميوعة رب الأسرة سيّء السمعة حيث قُتل في جريمة شرف، وبعد وصول الأسرة إلى المدينة تُرغَم «الأم» على قبول عمل البنتين في البيوت؛ ليكون حظ «آمنة» طيباً في بيت «المأمور» الرجل النبيل الذي ستصاحب ابنته وتبقى بمأمن عنده. أما حظ «هنادي» التعيس، فاتجه بها لتعمل في بيت «المهندس» العازب البورجوازي المستهتر، حيث سينتهك براءتها، لتدخل في حالة ندم شديدة تعترف على إثرها للأم بما جرى معها في بيت «المهندس»، فتقوم هذه بإبلاغ أخيها (خال البنات) ثم يأتيهم ليعيدهم إلى القرية، لكنه سيقتل «هنادي» في طريق العودة. تتوالى بعض الوقائع فتقرر «آمنة» الانتقام من «المهندس»، ولأجل ذلك تقصد «زنوبة» طلبًا بتشغيلها عنده، وما إن تدخل بيته حتى تبدأ التخطيط للنيل منه والانتقام لروح «هنادي» لكنها تقع في غرامه ويقع هو في حبها فيطلب الزواج منها وبإلحاح، لكن شيئاً نفسياً في دواخلها كان أقوى من مشاعرها المضطربة نحوه، لذلك تتردّد ولا توافق لتنتهي الرواية نهاية غير معروفة.

تقدم لنا الرّاوية «آمنة» وجهة النظر الأساسية للعمل، لتُشعرنا أنها تنقل رأي المؤلف الحقيقي. وعلى الرغم من أن لسان «آمنة» سيطر على معظم السرد، إلا أننا نلاحظ أنه ينتقل أحياناً إلى لسان الغائب، مما يولد انطباعاً بأن المؤلف يتدخل في عملية السرد مما يُحدث بعض التشويش على نمط الحكي في هذه الرواية:

«كانت زهرة أم هاتين الفتاتين تعيش مع زوجها الأعرابي وابنتيها في قرية من هذه القرى، قد اتخذت اسمها في أكبر الظن من بطن من بطون الأعراب أو قبيلة من قبائلهم؛ فقد كانت تسمى بني وركان».

كما يمكن للقارئ أن يلاحظ خلُو الرواية من الحوار إلا قليلاً جداً (حوار «آمنة» و«هنادي» في الصفحتين ٢٥/٢٦)، ذلك أن المؤلف آثر الاعتماد على الحكي والاستعانة بالوصف في مجمل الصفحات حتى يكسر رتابة السرد. فها هو ذا يمزج السرد بالوصف، حينَ حديثه عن شخصية البطلة «آمنة»، التي نراها فتاة بريئة ساذجة تفضل اللعب على كل شيء، ولا تعتبر الحياة إلا لعباً، فهي تساعد أمها «زهرة» لاعبةً، وتخدم في بيت «المأمور» لاعبةً، وتتعلم كل شيء متساهلة وفي جو من اللعب، لا تعرف شيئاً عن شدائد الدنيا وتكاليفها، تعيش بالأمل في قلبها والمرح في حركتها والابتسامة على شفاهها، كان هذا في أيامها الأولى ببيت «المأمور»:

«رددت عليهم فتاة أخرى لا يعرفونها ولا يعلمون من أمرها شيئاً. أخذت منهم آمنة الضاحكة في أكثر الوقت، الباسمة دائماً؛ أخذت منهم آمنة الغرّة الساذجة التي تؤثر اللعب أو تكاد تؤثره على كل شيء».

لكن مأساة أختها «هنادي» التي قُتلت أمام عينيها بيد خالها المتخلف، الذي يمثل أسوأ ما في المجتمع الشرقي وهو العقلية الذكورية المستبدة والمتغطرسة. إن جريمة «المهندس» وجريمة «الخال» ستقلبان ميزان حياتها لتكتشف أن جانب الشر في الناس أقوى من جانب الخير، وأن الحياة بشعة وصعبة بقدر ما كانت تراها جميلة وسهلة. وعند عودتها لبيت «المأمور» بعد هربها من القرية، أصبحت هكذا:

«رددت عليهم آمنة الحزينة دائماً، الواجمة في أكثر الوقت حتى كأنها بلهاء غافلة. رددت عليهم آمنة التي رأت الشر بشعاً والإثم عريان والجرم منكراً، فملأت نفسها من هذا كله وإذا هي سيئة الظن بكل إنسان».

بنى «طه حسين» حكاية الظلم والثأر والحب، بناء مثيراً يشد القارئ حقاً، فرغبته في الإصلاح الأخلاقي الذي سيكون أرضية لإصلاح اجتماعي، تجعله يبدو بارعاً في الوعظ وإسداء النصائح الحكيمة، ليجد القارئ نفسه مجبوراً على التعاطف مع الشخصيات الضعيفة في العمل؛ ثلاث نساء مغلوب على أمرهن. ينتهي أمرُهن نهايات محزنة ولكن يجمع بينها الطابع التراجيدي، إلا «آمنة» فلم نعرف مصيرها حسب نهاية الرواية، لأن المؤلف قرر أن يترك لنا اختيار الخاتمة التي تناسب كل واحد منا، فيستمر تفكيرنا وطرح الأسئلة: هل عدلت «آمنة» عن رغبتها في الانتقام؟ أم أنها نفذت عهدها وثأرت لـ «هنادي»؟...

«ولكن صوتك أيها الطائر العزيز يبلغني فينتزعني انتزاعاً من هذا الصمت العميق، فأثب وجلة مذعورة، ويثب هو وجلاً مذعوراً، ثم لا نلبث أن يثوب إلينا الأمن ويرد إلينا الهدوء، فأما أنا فتنحدر على خدي دمعتان حارتان. وأما هو فيقول وقد اعتمد بيديه على المائدة، دعاء الكروان! أترينه كان يرجع صوته هذا الترجيع حين صُرعت «هنادي» في ذلك الفضاء العريض»!!

وهذا الكلام هو ما تُختم به الرواية على لسان الراوية آمنة، ولكن في الفيلم يشارك طه حسين بصوته.

أمام شاشة العرض:

نجحت الرواية، فتحولت إلى شريط سينمائي عُرض عرضَه الأول سنة ١٩٥٩، فيلمٌ يعدّ من جواهر السينما العربية بإجماع من النقاد. وإذا تمكن كاتب الرواية من الاعتماد على السرد، والتخلي عن الحوار، فإن مخرج الفيلم لا يمكنه أن ينفذه بدون حوار؛ لأن بنية الشريط السينمائي تقوم أساساً على الحوار، لذلك قدم المخرج «هنري بركات» الرواية للسيناريست «يوسف جوهر» الذي أعدّها –بمساعدة بركات– حتى يتم تيسيرها سينمائياً، ومن ثم تجسيدها، لكن صوت الرواي «آمنة» التي أدت دورها «فاتن حمامة» بقي معنا؛ حيث تبث مشاعرها وتفصح عن

معاناتها عبرَ خاصية المونولوج بين الفينة والأخرى.
هنا يمكننا معاينة العمل الذي قام به السيناريست، من بداية الفيلم حتى نهايته المختلفة عن نهاية الرواية، فـ «الباشمهندس» الذي أدّى دوره «أحمد مظهر» سيموت برصاص «الخال» عن طريق الخطأ، لأنه أراد قتل «آمنة» لكنّ «الباشمهندس» لِينقذ حياة حبيبته ضحّى بحياته، وكأن موته عدالة إلهية منصفة للمسكينة «هنادي» التي أدّت دورها «زهرة العلا»، ومنصفة أيضاً للأم التي جسدت دورها «أمينة رزق» وقد جُنّت بعد أن شتت «الخال» شمل أسرتها. مع الوضع في الاعتبار أن هذا النوع من المشاهد الختامية، يُناسب فيلماً رؤيته رومانسيّة وأبعاده واقعية اجتماعية، متجاوباً كذلك مع عواطف جمهور هذا النوع من الأفلام.

لكن العديد من النقاد يعتبرون أن «هنري بركات» لم يُوفّق في هذه النهاية المقترحة، يقول «دلور ميقري»: «إن النهاية أضرت بهدف العمل الروائي؛ ألا وهو تشديدُ كاتبه على إدانة فكرة الثأر المترسّخة في بلداننا عموماً، من خلال التأكيد على قدرة الإنسان على التسامح». بيد أن هذا النص الروائي الغني سردياً ووصفياً، ربما ما كان ليحظى بالشهرة التي نالها، لولا انتقاله من الورق إلى الصورة المثيرة للحواس، الثرية بعناصر الجمال الفني كانفعالات الممثلين، ومناظر الانتقال من طبيعة الصعيد بنخيلها الشامخ وأنهارها المتدفقة، إلى المدينة ببيوتها العصرية ونمط الحياة الجديد آنذاك.

يتوالى سرد الوقائع في الفيلم عبر مشاهد حوارية تارة -وهي الغالبة- ومشاهد حكي استرجاعي تارة أخرى. مشاهدُ تصف علاقةً ملتبسة بين امرأة ورجل، غامضة من جانب «آمنة» وواضحة النوايا من جانب «الباشمهندس». كرهٌ وحقد وغضب وشهوة وحيرة، أحاسيس ورغبات متناقضة متضادة، يعرضها المخرج في سياق درامي عنيف ولكنه مُسلّ.

الصراع يحدث بين طرفين؛ الشابة الضعيفة الفقيرة الخادمة ابنة البسطاء، والشاب القوي الثري المهندس ابن العائلة الارستقراطية. ولكن! يتغير حال الطرفين تدريجياً، فالفتاة تعرف كيف تتحول من موقع ضعف إلى موقع قوة متخذة من الغواية سبيلاً إلى ذلك، لتسيطر على «الباشمهندس» القوي الذي يفقد قوته فيصير عبداً لها بسبب رغبته الغريزية أولاً، ثم بسبب مشاعر الحب الحقيقية التي أصبح يُكنّها



للفتاة ثانياً. ورغم مقاومتها المستميتة إلا أن حقدها تراخى وتراجع تجاه عدوها فلانت مشاعرها. لتنحو العلاقة بينهما منحى رومانسياً عاطفياً غريباً.

ينجح «طه حسين» في الكشف عن أن الخير صفةُ الإنسان الفطرية التي جُبل عليها، أما الشر فهو دخيل عليه. إذ لم يتجه بالبرجوازِي الشرير ليفهم عاقبة أعماله الوحشية فيتحول من شرير إلى خيّر، لأن هذا الأمر عادي ويحدث في أغلب الأحوال؛ بل يُفلح في قلب الأحقاد ورغبة الانتقام إلى شعور بالمحبة والود، وقلب الشهوات المحرّمة والاستهتار إلى رغبة في الزواج الحلال والاستقامة. مع تركه نهاية الرواية مفتوحة على احتمالات مُفترضة. هذا ما يعد الاختلاف الأكثر حِدّة بين العملين لأن «هنري بركات» اختار للفيلم نهاية تقليدية تجلّت في قتل «الخال» لـ «الباشمهندس» حتى بعد أن يبدأ في الالتزام بالأخلاق الحميدة في تعامله مع الآخرين، وبشكل خاص مع النساء. وهي نهاية يُعاقَب فيها الشرير–البرجوازي الوضيع– في رسالة أخلاقية تتوافق مع الحقبة الناصرية (زمن عرض الفيلم ١٩٥٩)، التي تختلف عن الحِقبة الملكية (زمن كتابة الرواية ١٩٣٤). ففي الرواية تنتصر المحبة على الكراهية، لرغبة المؤلف في إعطاء فرصة للمخطئ حتى يتدارك زلاته ويفهم الواقع ويمتثل لميزان القيم، أما في الفيلم فلا ينتصر أحد، بل تتم معاقبة البرجوازي كرسالة تتناسب مع الوضع السياسي، والاجتماعي والاقتصادي في مرحلة الخمسينات والستينات، بجمهورية مصر العربية بعد أن كانت مملكة.

نهايةً:

نرى أن خاتمة «الروائي» مقنعة أكثر من خاتمة «السينمائي»، ذلك أن معاقبة الشرير بعد توبته ليس أمراً منصفاً؛ أولاً لأنه تائب وبدأ يحاول إصلاح ما أفسده، وثانياً لأن النّبل في الإنسان يمكن إنقاذه حتى في أسوأ الشخصيات.

«دعاء الكروان» لوحة أدبية فنية قريبة جداً لقلب القارئ ووجدان المتفرج، وعقليهما أيضا. إبداع سردي في الورق بأساليب كتابية مثيرة للخيال. وإبداع تصويري بوسائل سينمائية كلاسيكية تمتح من اللونين الأبيض والأسود اللذين لا يقل تأثيرهما ودلالاتهما عن أفلام الألوان. وإذا كانت المرأة في العملين ترمز إلى الكروان، فإن الرجل فيهما يرمز إلى الغراب، وشتان بين تغريد الأول ونعيق الثاني.

فنُّ التّرسُّل في أدبِنا العربيّ القديم



د. فهد أولاد الهاني – المملكة المغربية

في سياقِ حديثه عن النّثر قدّم ابنُ خلدون –في مقدّمته المشهورة– تعريفاً يفصل من خلاله بين ما تظنّه العرب شعراً وبين ما لا تظنّه كذلك، وذلك ما نفيده من قوله :»اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين، في الشّعر المنظوم وهو: الكلامُ الموزون المقفّى، ومعناه الّذي تكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية. وفي النّثر وهو: الكلام غير الموزون وكلّ واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهبَ في الكلام. فأمّا الشّعرُ فمنه المدحُ والهجاء والرثاء. وأمّا النّثر فمنه السّجع الذي يُؤتى به قطعاً ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعاً، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً، ولا يقطع أجزاء بل يُرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها» ، فالقارئُ لهذا التّقسيم يُدرك أنّ ابن خلدون يعتمد معيار الوزن كفارق بين النّظم والنّثر، لكنه يؤكد في المقابل كون كلام العرب يجري في هذين الفنّين، وبغضّ النّظر عمّا حظي به الشّعرُ من مكانة سامقة في ذوقنا النّقدي القديم، إلاّ أنّ هذه المكانة لم تستطعْ أن تحول دون بروز فنون أدبية أخرى استطاعت أن تجد «مكاناً لها في أهم المؤلّفات الأدبية العربية وأوسعها».

وعلى أساس ما مضى، نستطيع أن نقول: إنّ العرب لم تقف إبداعاتُهم الفنية عند حدود الشعر، بل تجاوزت ذلك إلى جنس النّثر، فكان أن ألّفوا كتباً نثرية في مختلف الفنون والموضوعات التي تناولوا من خلالها الخطب والرسائل والرّحلات والنّوادر وغير ذلك، كما عرّجوا على قضايا نقدية وأدبية؛ حتّى جاء نثرهُم متعدّدَ الألوان من حيث بناؤُه الفني، ومختلفَ القضايا والاتجاهات ومتنوّع المقاصد والدلالات، ولعلّ في إلقاء نظرةٍ بسيطة على تراثنا النّثريّ القديم يؤكّد حقيقة هذا الأمر، وحسبي من ذلك على سبيل المثال أنّ النّقد الأدبيّ القديم قد احتفى أيّما احتفاء بفنّ الترسّل، وعقد له من الأبواب والفصـــول ما يشبـع نهم الدارس المتخصّص الـذي ينشد تفاصيلَ هذا الفـنّ، ويستحث خلده على معرفةِ بلاغته، راغباً بذلك فـي استجلاء أهمّ مكوّنات الخطاب الترسليّ؛ وبالتالي استبصار سماته الفنّية التي تُميّزه عن غيره من الأجناس الأدبية المختلفة.

• الترسّل صناعة نثرية.

إنّ النّاظر في هذا الفنّ من الأدب لَيرسُو به نظرُه على أنّ الترسّلَ إنمّا هو صناعةٌ نثرية بلغت شأواً بعيداً خلال القرنين الثالث والرابع للهجرة، بحيث مكنّتها التّطورات التي عرفتها الدّولة الإسلاميّة، على عهد الدّولة العباسية خصوصاً، أن تتبوّأ مرتبة أدبية تهافت الكتّابُ على احتلالها وتنافسوا فيما بينهم على الظفر بوظائفها، وهي وظائفُ خوّلت كثيراً منهم الحقّ في تقلّد دواوين الخلافة التي كان لها الفضلُ في ربط الدّولة بأطرافها، وتسهيل معاملاتها مع غيرها من الدول آنذاك؛ وهو ممّا جعل خلفاء بني العباس يُولون كتابة الرّسائل عناية أكثر من سابقيهم حتى كثر الكُتّاب، ونبغ كثـيرٌ منهم فـي فنّ التـرسل، وازدادت وطأة المنافسة بينهم، ونتـج عن ذلك أن علا كعـبُ بعضهم فـي مصنفـات النّـقـد والأدب، فـذاع صيتُهم بـين النـاس، واشـتهـروا بما كـتـبوا ويكتبون، وغدا التفوّق في هذا الفنّ وسيلة للحصول علـــى ولاية أحد الأقاليـم، وطريقاً يوطّد العلاقة بالخليفـة وذوي الجاه من رجـالات الدولة قواداً ووزراء وولاة.

والجدير بالذكر، في هذا السياق، أنّ فنّ الترسّل تعاورته كثيرٌ من المصنّفات النقدية القديمة بالدّرس والتحليل، وكلفت أصحابها مشاقّ الخوض في مكوّناته الفنية استخلاصاً لمقوماته الجمالية وما يقوم عليه من كفاية بلاغية، حتّى غدا بذلك فناً نثرياً من فنون الأدب التي اكتسبت مرجعية نقدية في التصوّر النقدي العربي القديم؛ فابن وهب في كتابه البرهان في وجوه البيان، وبعد أن اعتبر الترسّل قسماً من أقسام النثر وأضافه إلى الخطابة و الاحتجاج والحديث، ارتكن في دراسته لهذا الفن إلى زاوية الاشتقاق اللغوي، وانتهى به نظره إلى أن الترسّل مأخوذ من «ترسلت أترسل ترسلاً، وأنا مترسل.. ولا يُقال ذلك إلاّ لمن كان فعله في الرّسائل قد تكرر.. وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يراسل به من بَعُدَ أو غاب، فاشتُقّ له اسم الترسّل والرسالة من ذلك». وأما وظيفته فديدانها الاحتجاج «على المخالفين من أهل الأطراف، وذكر الفتوح، وفي المعاتبات والاعتذارات وغير ذلك مما يجري في الرسائل والمكاتبات».

ويكفي القارئ لهذا الكلام أن يلحظ بوضوح كون هذا النّوع من الفنّ لا يكون إلاّ لمن داوم على فعل التراسل ولزمه غير ما مرّة، وتمرّس فيه وعليه، وصار بذلك صناعته التي يُبدع فيها، وميدانه الذي يخوض فيه، كما يلحظ من جهة ثانية الأسباب الموضوعية والتاريخية التي كانت من وراء ظهوره، وهي أسباب لها علاقة وطيدة باتساع رقعة الخلافة نتيجة الفتوحات التي خاضتها الجيوش الإسلامية، حيث فُتحت أمصار وتعاقب على حكمها من الولاة من تباين في سياسته بين تأييد أو معارضة لمركز الحكم وعاصمته، فكان من الطبيعي والحال هاته أن تظهر فئة من كتاب الديوان الذين حملوا على عاتقهم أسرار الدولة وخلافاتها، واجتهدوا في صوغ مراسلاتهم علّهم يظفرون من ذلك بشيء من الحظوة أو المنزلة الأدبية، وهم في ذلك كلّه كتابٌ حذقوا العربية، وتمكّنوا من ناصيتها وخبروا بلاغة فنونها، ووقفوا على علومها وأسرارها؛ ولذلك ذهب طه حسين إلى أنّ هذه الطبقة من كتاب الدواوين ضمت «طبقة عمال الديوان، وكتاب الخلفاء، وكان معظمهم أعاجم من الفرس وأهل الجزيرة، والسريان والقبط، وكان أفرادها جميعاً قد ثقفوا بلغاتهم الأصلية، ثمّ حذقوا فوق ذلك العربية» فأدخلوا بهذا الازدواج الثّقافي أساليب لم يألفها العرب في لغتهم، وإلى جانب هؤلاء وجد الكتاب العرب بما يحملونه من ثقافة عربية خالصة، فجروا بقرائحهم في الكتابة كلّ مجرى عربيّ مؤثرين في غيرهم من الأجناس ومتأثّرين بهم في الآن نفسه، فاستوت الكتابة النثرية بذلك على خليطٍ متجانس من البلاغة والبيان.

هذا ولا يخفى على من لديه قليل من الاهتمام بالنّثر العربيّ عموماً وبفنّ الترسل خصوصاً، بأنّ هذا النوع من الفنّ قد أثرى تراثنا الأدبيّ برسائلَ فنّية تفاوتت في موضوعاتها وتباينت في بنائها البلاغي؛ حتى ليجد القارئ نفسه أمام أنواع من الرسائل ارتبط موضوعها بشؤون الخلافة وأمور الدولة، وأخرى تخوض فيما يدور بين الأصدقاء والخلان من مكاتبة سياقُها تهنئة بعيد، أو تعزية في مفقود، أو اختطاب مودّة، أو غير ذلك مما لهجت به خواطرُ المترسّلين وتفتّحت له قريحة المتأدّبين. بيد أنّ كتاب هذا النوع من النّثر لم يقف بهم إبداعُهم عند موضوعات محدّدة، بل خاضوا برسائلهم في كلّ ميدان، وحملوا أسلوب ترسلهم على افتنان في الصياغة، وتنوّع في المقاصد، وتأتي رسائل الجاحظ في هذا السياق باعتبارها أنموذجاً نثريّاً فتح الترسّل الفنيّ على موضوعات أدبية، وفلسفية، وفلسفية واجتماعية، وعقدية، وسياسية، وتعليمية، توسّل لها الجاحظ بعدّة بلاغية زاوجت بين التّخييل والحجاج، ورسم لنثرها أفقاً بلاغياً رحباً يتجاوز ما ألفه النّثر الفنيّ من إذعان لسلطة الشّعر، وانحناء لهيمنته الجمالية. ولعلّ في مثل هذا التصوّر البلاغي الرحب الذي وسمَ ترسّل الجاحظ كإمام لمذهب الترسّل العربيما يُسوّغ لرسائله أن تكون مادّة للدرس البلاغي، حتى يتمكن القارئ من الوقوف على أهم الملامح البلاغية التي تبني الكفاية الأجناسية لهذا النوع من الأدب.

في الختـــام:

لقد سعت هذه الدراسة –على اختصارها– لتثبت أمام القارئ الكريم بأنّ تراثنا الأدبيّ القديم يزخر بفنون من القولِ النثريّ التي حاولت أن تنازع الشّعر في عرشه الجمالي، ومن ثمّ تفرض حضورها على الذّوق النقديّ السائد آنذاك، ويأتي فنُّ الترسّل، على تنوّع أشكاله وتبايُن موضوعاته واختلاف مشارب كُتابه من حيثُ الثقافةُ والسّياسة، ليثريَ مصنّفات أدبنا القديم برسائل تحدّها مكوّنات وسمات فنية تشكل البلاغة النّوعية لمثل هكذا إبداع؛ وفي ضوء من هذا السّياق نؤكد بأنّ هذه الرّسائل تثرى بعوالم من الموضوعات والمقاصد، وتزخر بمعالم من الوظائف النصية المتباينة، ويكفي أن أذكر في هذا المقام الميزة الحسنة لأدب الترسّل باعتباره أدباً سعى كُتّابُه إلى الخروج بخطاب التّرسُّل إلى معترك الحياة، فكان ترسلُهم أدباً نابضاً بصراعات الواقع وقضاياه، زاخراً بما وسم العصور الأدبية من أحداث سياسية وأخبار اجتماعية وقضايا عقدية، وهم إذ يتبنون هذا النّهج في التأليف تقودهم في ذلك عقيدةٌ أدبيةٌ قوامها أنّ الأدب –في حقيقته- مرآة للمجتمع، بحيث يصبح الإبداع الأدبيّ - عندهم - لا يروم وظيفة الإمتاع فقط، وإنّما يغدو توّاقاً لمقاصد تداولية، ويرنو أن يكون وثيقة تاريخية تسجل صراعات الملوك والأمراء، وتعكس بوضوح الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في كلّ ما يمكن أن تؤول إليه من أحوال وتجلّيات وأوضاع.

لائحة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر.

- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، للقلقشندي، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ١٩٢٢.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، الجزء الأول، دار الجيل، ط٥/١٩٨١.
- مواد البيان، علي بن خلف الكاتب، تحقيق حاتم صالح الضامن، دار الشام للطباعة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- المقدمة، ابن خلدون، الطبعة الرابعة، دار القلم، بيروت، لبنان.
- نقد النثر (المعروف بالبرهان في وجوه البيان لابن وهب الكاتب)، لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق عبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية ببولاق ١٩٤١.
- يتيمة الدهر، للثعالبي، تحقيق وإخراج مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

ثانياً: المراجع.

- بلاغة النادرة، محمد مشبال، دار جسور للطباعة والنشر، الطبعة الثانية ٢٠٠١.
- تذوق الأدب طرقه ووسائله، محمود ذهني، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- الترسل في القرن الثالث الهجري، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١.

ثالثاً: المجلات الدورية.

- رائد الكتابة الفنية في التراث العربي، حميد مخلف الهيتي، مجلة آداب المستنصرية، تصدرها كلية الآداب بالجامعة المستنصرية، ع/ ٨، ١٩٨٤.

الأغنية المغربية بوصفها تعبيراً عن الهوية، وانتصاراً للقضايا الإنسانية: نعمان لحلو أنموذجاً.



يوسف الطاسي - المملكة المغربية

(طالب بسلك الدكتوراه، مختبر دراسات في الفلسفة وعلوم الإنسان والمجتمع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل - القنيطرة - المغرب)



«لقد علّمنا الفن على مدى آلاف السنين أن ننظر إلى الحياة وإلى كل شكل من أشكالها باهتمام ومتعة، وأن نستدرج أحاسيسنا هذه إلى الحد الذي نصرخ فيه: «أياً تكن هذه الحياة فهي جميلة»».

تسعى هذه الدراسة، إلى تقديم عرض عن الإطار العام «للأغنية المغربية»، وذلك عبر رصد وتفكيك مجمل الإسهامات الفنية للموسيقي نعمان لحلو، الذي يعد رمزاً من رموز الأغنية المغربية اليوم حيث يتوخى من خلالها الحفاظ على التراث الموسيقي المغربي، والنهل منه وتطويره وتجديده، وفق روح تلائم مقتضيات العصر، دون أن يفقد هذا التراث قيمه وهويته وأصالته، إذ أنه من «دون قيم حضارية لن تكون هناك هوية، ومن دون هوية ومرجعية ذاتية لن يكون هناك مشروع ولا تفتح على العالم في اختلافه وتنوعه».

إن التراث الموسيقي المغربي الذي يطمح نعمان إلى تقديمه في حلة جديدة مسايرة لروح العصر، يشكل جزءاً وجانباً هاماً من الذاكرة والهوية المغربية، التي تكونت عبر آلاف السنين؛ فالموسيقى الأندلسية التي أبدعها العرب على سبيل المثال، تعد من أقدم موسيقات العالم، كونها هي الأخرى نتيجة امتزاج وتلاقح لعناصر فنية من حضارات مختلفة عمرت بالأندلس، من «عرب وبربر وقوط وصقالبة»، الأمر الذي انعكس إيجاباً على تطورها وغناها، حيث، «تتوزع إلى ثلاثة مدارس: ١- مدرسة الآلة الأندلسية. ٢- مدرسة الطرب الغرناطي. ٣- مدرسة المألوف. وهذه الأخيرة لم يعرفها المغرب وانحسر تواجدها في تونس وشرق الجزائر». ناهيك عن غنى الموسيقى الشعبية المغربية المتنوعة، كالعيساوي والعيطة، والمرساوي، والدقة المراكشية، وكناوة، وأحيدوس، وأحواش، وأغاني الروايس، والهيث...، وكلها تنتمي للون الغناء الشعبي، ومن ثم فالموسيقى المغربية التقليدية تتكون من قسمين أساسين هما: الموسيقى الشعبية والموسيقى الأندلسية؛ لذلك فهي/ الموسيقى تشكل مرآة تعكس صورة المجتمع وحضارته، فالموسيقى المغربية كانت -ولازالت ولو بشكل قليل- «بحق موسيقى الشعب بكامل فئاته، تنطلق من البيت ومن الخيمة وتنطلق من العامل في حقله، والصانع في منسجه، والراعي في مرعاه»، كيف لا، والفن عموماً في الحقيقة هو «المجال الأكثر كشفاً للواقع وللحقائق». وعليه، فأول شيء ينبغي معرفته «هو أن الموسيقى ليست سوى انعكاس لمجتمع ما اجتماعياً اقتصادياً وسياسياً، فموسيقانا دائماً تشبهنا، فإذا كانت جميلة فنحن كذلك، وإذا كانت رديئة فنحن أيضا كذلك»، إلى درجة أنه قد يقال: إذا أردت التعرف على هوية شعب ما، فلتسمع لموسيقييه وفنانيه. بل أكثر من ذلك، يعد الفن ذلك المقياس المباشر لرؤية الإنسان الروحية.

على هذا الأساس نجد أنفسنا بصدد التساؤل عن كيف يمكن توظيف الفن عامة، والأغنية بشكل خاص للتعبير والدفاع عن هذه الهوية المحلية من جهة، ومن جهة ثانية توظيف الأغنية للدفاع عن القضايا الإنسانية الكبرى؟ وهذا ما سنحاول التحقق منه، من خلال مدارسة بعض الإنتاجات الفنية لنعمان لحلو.

• الأغنية باعتبارها تعبيرا عن الهوية.

تُعدّ أعمال نعمان متحفا فنيا زاخرا بالتراث المغربي، إن لم نقل أنها أحد أهم اللبنات الأساس التي تشكل فسيفساء التراث الموسيقي المغربي، سواء في الكلام، أو الموسيقى، أو المقامات/ الطبوع، أو الإيقاعات، أو اللباس...، حيث يمكن أن نعثر في عمل واحد من أعماله على عدة ألوان موسيقية شعبية كانت أو تقليدية مستلهمة من التراث. فهو يحرص على إبراز مغربية وهوية فنه، الأمر الذي يجعل منه رمزاً من رموز الأغنية المغربية المعاصرة، كونه يعي جيداً أن التجديد «أصبح ضرورة قوية وملحة تفرضها ظروف عصرنا واحتياجاته الموسيقية، واحتياجات الإنسان العربي الجديد لفن يستند إلى إطار مرجعي أصيل، ويساير حاجات العصر بما يحميه من الشعور بالغربة أو من الارتماء في التبعية للغرب والانعزال عن ثقافة أمته». وهذا التجديد والتحديث، يتجلى بالأساس في التوزيعات الموسيقية الحديثة التي ترافق الجمل الموسيقية المستمدة من التراث، وكإشارة سريعة، قبل الحديث بشكل مستفيض، نذكر مثلاً عمله الموسوم بالأندلس الآن، الذي قام فيه بإعادة غناء وتوزيع بعض الأغاني، وفق أحدث وآخر التقنيات مع الحرص على وضوح النص وفصاحة الكلام والغناء الفردي بدل الجماعي، بهدف جعلها مسايرة لروح العصر وتحفيز الجميع لسماعها بدل أن تظلّ نخبوية خاصة بعلية القوم، أي بلغة أخرى يسعى لدمقرطتها وجعلها في متناول سمع الجميع دون ملل بدل أن تظل موسيقى النخبة والفئات الميسورة.

إلى جانب هذا، نجد عملاً ضخماً يسميه نعمان مشروع عمره، يتمثل في البرنامج الموسيقي الأمريكي الذي أتى به هو والفنان حسن حكمون إلى المغرب، وأشرف على تصويره وإنتاجه وتنفيذه متحدثاً من خلاله عن التراث الموسيقي المغربي ومبرزاً الهوية الفريدة سواء في الأشكال الموسيقية، أو التقاليد، والمعالم، والمآثر، والتراث المغربي عموماً. يدعى هذا البرنامج music voyager وهو برنامج مشهور، يبث في أكثر من ٦٠٠ قناة في العالم، وفي أزيد من ١٠٠ دولة. حيث سجلت ثلاث حلقات، خصصت الحلقة الأولى للمدن التالية: (الدار البيضاء، طنجة والشاون)، تحت عنوان «المغرب بوابة إفريقيا» Morocco the Gateway to africa وتم الحديث فيها عن بعض الألوان والرموز الفنية والموسيقية من قبيل الموسيقي عبد الوهاب الدكالي، والحضرة الشاوية...، أما الحلقة الثانية قلب المغرب the Heratofmorocco فتتعلق بمدينة (فاس، الخنيفرة، مرزوكة وتافيلالت)، والتي تنقل صورة عن الموسيقى الأندلسية وعن أحيدوس، وعن رمز الأغنية الأطلسية محمد رويشة...، بينما الحلقة الثالثة التي تهم مدينة (مراكش، الصويرة، أكادير والداخلة) فتم تسليط الضوء على بعض مقوماتها الموسيقية والتراثية منها كناوة، وأحواش وغيرها من الألوان، معنونة بروح المغرب the spirit of Morocco.

وكل هذا يتماشى مع المشروع الفني الأنثروبولوجي الذي يطمح نعمان من خلاله إلى الإشعاع بالهوية والفن المغربي، الذي سنزيد التعمق فيه أكثر من خلال الحديث عن هذا المشروع.

• رصد أنثروبولوجية المدينة من خلال الأغنية.

يحاول نعمان لحلو أن يرصد أنثروبولوجية المدينة التي تشكل موضوع الأغنية، بمعنى يركز على الجوانب المادية والرمزية للمدينة، فالأولى تهم البنية المورفولوجية والمعمارية للمدينة، بالإضافة إلى ثرواتها الطبيعية كالغابات والوديان. أما الثانية، فتهم ثقافة وتقاليد وأعراف سكان هذه المدن، وطريقة تفاعلهم وشكل لباسهم ورقصاتهم وموسيقاهم، والأماكن المقدسة بالمدينة كالزوايا والمساجد وغيرها.

إن الاسترشاد بالمقاربة الأنثروبولوجية في تأليف أغنية حول مدينة ما ليس بالمجهود الهين، فما بالك إن كان هذا يشمل العديد من المدن المغربية، التي تختلف عن بعضها بشكل جذري تقريباً، فخصوصية مدينة وزان تختلف عن خصوصية مدينة فاس، وهذه الأخيرة تختلف عن خصوصية مدينة زاكورة، هذه فقط عينة صغيرة من المدن التي تغنى بها نعمان، وأبرز جوانب كثيرة من خصوصياتها، سواء المتعلقة بالجانب التاريخي أو الجغرافي أو المورفولوجي، وكل هذه المقومات يلخصها نعمان لحلو في قالب موسيقي غالباً ما يضمنه في شريط عبارة عن «فيديو كليب» حول مدينة ما.

ولكي نقرب القارئ من هذا القالب الموسيقي، سنعتمد أغنية «لغزالة زاكورة» كنموذج، لنبين من خلاله طريقة عمل وصياغة نعمان لهذه الأغاني. أي سنسلط الضوء على الدلالات المعبرة عن الهوية من خلال الموسيقى المعتمدة وإيقاعاتها، والجوانب التي يركز عليها في تصوير الفيديو كليب، فضلاً عن المميزات الموسيقية، والمقامات/ الطبوع والإيقاعات التي بنيت عليها، والرسالة المتضمنة لنص هذه الأغنية.

أغنية لغزالة زاكورة من كلمات وألحان وغناء نعمان لحلو، توزيع الموسيقى كريم السلاوي، وتوزيع الوتريات أحمد الشرقاني، وإخراج فاطمة بوبكدي، بتعاون مع المجلس الإقليمي لزاكورة، بمشاركة ثلة من الممثلين والمجموعات المحلية الشعبية لتلك المنطقة. وقد أخذ هذا العمل مكانة خاصة في قلب نعمان، حيث اعتبره بمثابة تتويج لمسار فني حافل، إذ صرّح أنه قد توفق فيه بشكل كبير وذلك بالمزج والجمع بين التراث المحلي والموسيقى العالمية. والذي توخى من خلاله، إلى التعريف بالتراث المحلي الدرعي بمختلف تلاوينه، وتقديمه في قالب فني موسيقي متناغم، عبر التطرق لأبرز المقومات التي تتوفر عليها هذه المدينة، من واحات (الواحات السبع)، وتراث، وفولكلور شعبي (رقصة الركبة، السقل، أقلال، دقة السيف...) وخيرات طبيعية من (ثمور وحناء ورمال ذهبية)، إضافة إلى القيم الإنسانية العريقة التي يتميز بها أصحاب المنطقة من كرم وتسامح وتعايش مع الديانات والجنسيات والثقافات الأخرى. كل هذا التنوع والغنى استطاع نعمان جمعه في لون غنائي متكامل، وفي نص عميق يوثق لمراحل عديدة للمنطقة ويلخص جمالياتها بشكل دقيق ومختصر ويعكس صورة وحضارة المجتمع الزاكوري التي تكونت عبر آلاف السنين.

ولو تأملنا قليلاً في إيقاعاتها، سنجد أن إيقاعات المنطقة حاضرة بشكل كبير من بداية الأغنية إلى آخرها، حيث نسمع في بداية المقطع الأول «لموال صحرواي» بنبرة فريدة، كما نسمع لزغاريد نساء درعة، تليها رقصة تتخللها أهازيج رقصة دقة السيف، إذ شاركت مجموعات فلكلورية محلية في الفيديو كليب، كما نجد أيضاً صوت الشيخ العكيدي الذي أضفى على الأغنية رونقاً جميلاً بصوته ونبرته المعروفة متغنياً بغزال درعة: «غزال درعة يا سيدي بان - عاود رجع ولقى لمان -كان غاب على عينية - يزور الواحات بسبعة - يشعل مائة ألف شمعة - عاد تكملو العطية». يشير نعمان في هذا المقطع إلى غزال زاكورة الذي كان يعيش في المنطقة، لكن للأسف قد انقرض. وكلمات الأغنية تحيل إلى ذلك «غاب على عينية»، مصوراً ذلك عبر مشهد يجسد هذه الرسالة.

مع حضور الزي المحلي للمنطقة المتمثل في الملحف الصحراوي المزركش الذي يميز تلك الجهة عن باقي الجهات الأخرى.

يسافر بنا نعمان إلى عوالم مدينة زاكورة المختلفة، عبر ذكر واحاتها السبع وروعة سطوع الشمس الجميل، «الصباح نشر علامو في ابهى واحلى صورة»، فشروق الشمس الأخّاذ يعد من أجمل المناظر والعوامل التي تجذب السياح الأجانب لزيارتها بغية الاستمتاع برؤية شروق الشمس المبهر ورمالها الذهبية. هذا وقد عرّج أيضاً في نصه، على ذكر خيراتها الطبيعية من الثمور والحنة، «وعطر الحنة وانسامو فكل مكان وكل وجدان – والثمر عربون في رسامو المحبة وحق الجورة – واحة جنة في بلادي يا لغزالة يا زكورة». ناهيك عن تغنيه بكرم أناس مدينة أكدز، العنوان العريض لهم، فكرمهم وطيبتهم تنسي وتشفي من الأحزان «في أكدز نسينا الأحزان ونجعلو الكرامة عنوان»، كيف لا وأكدز تعني «مكان للراحة»، إذ كانت تشكل نقطة التقاء القوافل القديمة التي كانت تربط أساساً بين مدينة مراكش وتمبكتو هذه المدينة التي تقع في شمال مالي، والتي نبعت لها السلام من الشكاكة وجبل سلمان المطل عليها. وإشارته لتاريخية وحضارة المنطقة العريقة بذكره مثلاً لقصر تاكنيت الذي ينحدر من «يامات المنصور الذهبي «وإلى الزاوية الناصرية أحفاد إبراهيم الخليل. مبرزاً بذلك قيم التعايش والسلم اللذين كانا قائمين بين اليهود والمسلمين بقوله: «بناو القصر طوبة طوبة وعاشوا بالعشرة والنية». فهذا الأمر يشكل جزءاً من الذاكرة والثقافة المغربية الشعبية المسالمة، وهذا ما عبر عنه عبد الكبير الخطيبي بكون: «الثقافة اليهودية المغربية، تشكل جزءاً من غنى الثقافة الشعبية. ويرى أنه ينبغي إعادة هيكلة سرد الذاكرة وتحرير الطاقات وقوى الحياة وشكل الفكر والفن».

صفوة القول، إن لغزالة زاكورة إبداع عميق أسلوباً ومضموناً، يبرز من خلاله مقومات وقيم هذه المنطقة، كما يساهم في تثبيت وتسجيل الهوية المحلية المغربية في قالب فني جميل يمزج ما بين المحلية والعالمية. ومن ثم فهي تعد مرجعاً ووثيقة تاريخية واجتماعية، وهذا ينطبق على الأغاني الأخرى المتعلقة بنفس المشروع، فكما لاحظنا أنه في فيديو كليب لغزالة زاكورة قد استحضر نعمان ووظف التراث المغربي الغني: الشفوي والحركي والثابت والمتحول، فالشفوي يتمثل في الموسيقى (الناي) والغناء والزغاريد. والحركي في الفولكلور الشعبي (الرقصات: دقة السيف، أقلال)، وكذلك حضور المعمار (الثابت) المتمثل في الآثار والمعالم القديمة (قصور، الوحات السبع). وهذا الفسيفساء والتعدد والغنى «إرث نفيس ضمن قيمنا الحضارية وتقاليدنا التي تعود إلى أوائل الأسلاف، إذ لا ينبغي أن نقتصر على المحافظة عليها في المتاحف، بل ينبغي أن نجعل منها أهدافاً للمعرفة والإبداع تشدنا إلى الماضي، الماضي المتحول، وتلك إحدى مهمات المثقفين والفنانين».

وهذه المهمة يقوم بها نعمان على أكمل وجه، فهو يضع على عاتقه مسؤولية نابعة من حس وطني تجاه الهوية المغربية ومقوماتها وإمكاناتها الفنية الغنية، حيث ظلّ وفياً في ألحانه وإيقاعاته للتراث الموسيقي المغربي، بالإضافة إلى انفتاحه على عناصر خارجية من الموسيقى الغربية، ففنه كما رأينا يقاوم مختلف أشكال التهديدات التي تحاصر المجال الموسيقي، مما يجعله مساهماً في «الحماية من الاغتراب وفقدان الهوية». لذلك يمكن القول إنه لا تنمية اقتصادية دون تنمية ثقافية وفنية، تهتم بالتراث الموسيقي، وتجديده وفق أحدث التقنيات دون فقدانه لهويته الأصيلة، من أجل اقتلاع هشاشة الصورة التي نرسمها عن أنفسنا، والاعتزاز بالهوية المغربية والمحافظة عليها، حيث أنه حالما يفقد المجتمع هويته وحضارته وتراثه، فإنه يفقد القدرة على الحياة والبقاء، أو يتم السطو عليه من طرف ثقافات أخرى، إلى درجة يصبح غريباً عن أصالته، وهذا ما تعبر عنه بدقة مقولة «الاستلاب الثقافي».

• الأغنية بوصفها تعبيرا عن القضايا الإنسانية.

يضع نعمان إنسانية الإنسان وكرامته في صلب مواضيعه، سواء الاجتماعية، أو السياسية أو الإيكولوجية... حيث نجده قد تغنى على سبيل المثال لا الحصر بعدة قضايا أبرزها: أطفال الشوارع، والأطفال المرضى بالسرطان، والهجرة السرية، والحب، المرأة، والماء... الخ. فأغانيه ذات مواضيع ملتزمة ورسائل هادفة، لذلك سنخصص هذا المحور لإبراز هذه الجوانب في إنتاجات نعمان لحلو، التي ستبين لنا أن الفن ليس فقط للترفيه وإنما هو ضمير حي يدق ناقوس الخطر لإيقاظ الإنسان من سباته، وتحذيره من عنتريته وبطشه التسلطي الذي دمر الإنسان والبيئة.

لا شك أن المتتبع والمستمع الحذق لأعمال نعمان، سيتبين له بالملموس، أنه يخاطب ضمير الإنسانية. فحينما نتأمل مثلاً أغنية الضوء الأحمر- كلمات الشاعر: عبد الرحمن معروف، توزيع محمد الشرابي، ألحان وغناء: نعمان لحلو وأدتها رفقته المغنية الشابة نجاة الرجوي. هذه الأغنية تنفض الغبار عن موضوع اجتماعي مسكوت عنه في قالب فني موسيقي، ينظر بعين السخط للسياسة المتبعة حول القضية الاجتماعية المتعلقة بأطفال الشوارع. ولهذا السبب فهي لا تُبث في القنوات الرسمية المغربية، كونها تزيل اللثام عن هذه الظاهرة، وكلمات هذه الأغنية تقول كل شيء، وهذا المقطع يلخص جل ما يمكن قوله حولها. «أنا ماشي – شافت عيني – جنب الرصيف – في الضو الأحمر – شافت منظر – ولاد صغار – شافت عيني – جيل مخدر – جيل يدمر روحه بيديه – الغلطة داروها الكبار». ثم (يضيف) «سبحانه من كرم الناس – سبحانه بعباده لطيف – شكون يوقف هذا النزيف – الضوء الأحمر في جنب الرصيف».

وفي سياق متصل بموضوع الأطفال، نجد إبداعاً آخر في غاية الإنسانية كتبه ولحنه، والذي يتعلق بالأطفال، مرضى السرطان، يعالج نعمان في هذا العمل قصة طفلة تدعى رحمة، وهو عنوان الأغنية، المريضة بالمرض اللعين كما وصفته الروائية المغربية فاتحة مرشيد في روايتها لحظات لا غير. تلخص هذه الأغنية وتُصوّر المعاناة التي تكابدها بصمت الطفلة الجميلة رحمة، وعبرها جميع المرضى، في ظل غياب الاهتمام والعلاج. لذلك فهذه الأغنية تتميز بواقعية فريدة ومؤثرة إلى درجة أن نعمان نفسه قال عنها أنها الأغنية الوحيدة التي لا يستطيع إعادة الاستماع إليها كونها تؤثر فيه بشكل كبير ولا يقوى على مشاهدتها، فهي أغنية مستوحاة من الواقع كما صرح نعمان بذلك؛ فاسم الفتاة الحقيقي خولة، وفي الحقيقة هناك خولات كثيرات مثلها، ولهذا فالموسيقى تخاطب الإنسان وضميره بشكل مباشر فهل من مستمع مجيب؟.

إلى جانب أغنية رحمة، هناك أغنية إنسانية عميقة جداً، قدم عبرها نعمان موقفه من السياسة الدولية، وأعطى درساً للإنسانية جمعاء، هذه الأخيرة التي أصبح ضميرها في خبر كان. وتتعلق هذه الأغنية بقضية الطفل أيلان الكردي (السوري) الذي لفظت أمواج البحر المتوسط جثته على أحد شواطئ تركيا، سنة ٢٠١٥ في مشهد يختزل



معاناة اللاجئين السوريين. «الموج أرحم»، هو عنواناها، من كلمات أحمد الصمدي، ألحان وغناء نعمان لحلو، وهي في الواقع إدانة للضمير الإنساني، الذي أصبح يتسم بالقسوة واللا إنسانية والظلم، اللهم بعض الحالات النادرة التي تقدم دروساً للإنسانية. تصور الأغنية كيف أن الأسماك رفضت أن تأكل وتبتلع جسد هذا الطفل النحيل، وكيف أن الأمواج لفظت جثته، «الموج أرحم من قلوب قاسية»، ليدفن كباقي الملائكة الصغار، ويتحلل جسده في التراب، فالموج «حمل الصغير إلى ضفاف نائية»، ليحتمي بالموت، من قلوب قاسية. وها هي الطبيعة تعطي للإنسان درساً آخر في فن الدفن، وفي الحقيقة «هو لم يمت بل ها هنا مات الضمير»، وتكون بذلك رسالة للإنسان، هذا الأخير الذي أصبحت الأمواج أرحم وأعدل منه، فلينظر الإنسان فيما هو فاعل وليراجع نفسه قبل فوات الأوان.

ليس ببعيد عن الأعمال التي تخاطب ضمير الإنسانية، نجد إبداعاً آخر يتسم بجرأة قل نظيرها في زمننا، كونها موجهة لأعداء الإنسانية وأعداء حرية الاعتقاد بشكل خاص. يعالج نعمان من خلاله مسألة التطرف الديني الذي أصبح منتشراً في القرن الواحد والعشرين ضارباً عرض الحائط كل ما أحرزته الإنسانية من تقدم في مجال الحقوق والحريات الفردية. هذا العمل من كلمات الشاعر إدريس بوقاع، ألحان وغناء نعمان الحلو: يهاجم فيه المتطرفين الذين نصّبوا أنفسهم على الدين أوصياء: «يا من نصبتم أنفسكم على الدين أوصياء – فصادرتم حق الناس في الوجود والبقاء» ويسائلهم: «بحق من أجيبوني تقررون المصير – وتصدرون فتاوى بالهجر والتكفير – بحق من أجيبوني تصادرون الضمير – تصادرون الحياة بالقتل والتدمير». جرأة وقوة هذه الأغنية كانت سبباً وجيهاً في تعرضه لتهديد مباشر من طرف قوى الظلام/ الدواعش بالخصوص.

إذا كانت المواضيع التي أشرنا إليها آنفاً تتعلق بالخطاب الموجه للضمير الإنساني في علاقته بالغير، فإن هذا الموضوع الذي سنتطرق له الآن يتعلق بعلاقة الإنسان بالطبيعة/ البيئة، إنه موضوع قلما تم تناوله من طرف الموسيقيين، فهو موضوع إيكولوجي. تغنى فيه نعمان بالماء، هذا العنصر الطبيعي الذي اعتبره الفيلسوف اليوناني طاليس أساس الوجود وجوهره. ونعمان هنا لم يتغن فقط بل تفلسف، وتساءل، وناشد الإنسانية عامة بروح ومبدأ المسؤولية الذي تحدث عنه الفيلسوف الألماني هانس جوناس، للحفاظ على الماء والبيئة عموماً، ولضمان حق الأجيال المستقبلية في الثروات الطبيعية، التي هي مسؤولية على عاتق الجميع. حيث تشير كلمات الأغنية إلى أن الإنسان هو نفسه من يساهم في تبذير وتلويث الماء، هذه النعمة التي جعل الله منها كل شيء حي، «الما الما (الماء الماء) – من عند الله آية ونعمة – وحنا ضيعناه وحنا بذرناه ولوثناه»، مناشدا الجميع الحفاظ والعناية به قبل فوات الأوان «وقبل ما تضيع الفرصة وقبل ما تفوت – صونوا لما صونوا الماء». ومن ثم فجدة وفرادة نعمان، تكمن في تغنيه بمواضيع قد يراها البعض – غريبة عجيبة قريبة من عالم الموحال – على إيقاعات كلمات أغنيته – حبيبتي مغربية – التي تغنى عبرها بالمرأة المغربية.

بناء على ما سبق، يمكن القول إن الموسيقى أرقى تعبير يصل للضمير الإنساني، وأقصر طريق لمساءلة المسؤولين في جميع القطاعات بشكل فني سلس، قد يأتي بنتائج إيجابية بدون إهدار دم أو قتل نفس، كما أنها وسيلة لتطهير النفوس ومراجعة الذات، فكلما استمعنا لأعمال نعمان نلمس ونستشف هذا الأمر، فأغانيه تخاطب الإنسان وتوقظ الإنسانية فينا. وفي الواقع هذا هو دور الفن الهادف. وجدير بالذكر، أن هذه النبذة من الأعمال التي تحدثنا عنها، ليست إلا نماذج قليلة من إسهاماته، لكي نبرز أن هناك موسيقيين وفنانين بالمغرب لا زالوا يحملون لواء الهوية المغربية وهم الفن المغربي وإيصاله إلى بر الأمان.

• الأغنية باعتبارها تعبيراً عن القضايا الراهنة

في عز تفشي فيروس كوفيد – ١٩ وتزايد وطأة الوباء، أبى نعمان إلا أن يكون مساهما بدوره بوصفه فناناً ملتزماً، وذلك بسهره على إصدار سلسلة من الأغاني تتغنى بالجنود الذين كانوا في طليعة مواجهة هذا الوباء، إضافة إلى عقد عدة لقاءات حوارية مباشرة على العالم الأزرق، يناقش من خلالها وضعية الفنانين والموسيقيين المغاربة الذين تضرروا جراء الظروف التي فرضتها هذه الجائحة. ولعل هذه السلسلة تترجم بحق دور الفنان الملتزم الحامل لقيم ومبادئ أخلاقية نادرة وهموم وقضايا مجتمعه. فهذا الإبداع الذي سهر على إخراجه رفقة بعض الفنانين، يشكل إضافة نوعية إلى «صور الغناء الجماعي ومظاهر التصفيق الحاد الذي كان يعلو من نوافذ وشرفات المنازل بالعديد من دول العالم، تعبيراً عن الشكر والامتنان لأصحاب البدلات البيضاء الذي كانوا في طليعة مواجهة إعصار كوفيد –١٩، فلقبوا بأثر من ذلك بالجيش الأبيض». وفي مقابل هذا الاعتراف بمجهودات الجيش الأبيض في أغلب دول العالم، تعرضت هذه الفئة، الأطباء والممرضين، ورجال التعليم...، في بعض الدول، مصر والمغرب...، لهجمة شرسة رعناء. وهذه الأعمال التي سهر نعمان على إخراجها لأرض الواقع تمثل تصدياً قوياً، سواء أكان هذا التصدي ضمني/ عفوي أو صريح، لهذه الهجمة، التي تعرضوا لها، واعترافاً بمجهوداتهم وقيمهم ودورهم الريادي في المجتمع. وكذا نجد أن الأستاذ خالد شهبار قد خصص فقرة هامة في كتابه بخصوص هذه الهجمة قائلاً: «ففي الوقت الذي كان فيه الوباء يزحف كالثعبان ويقتنص ضحاياه بشكل سريع موغلاً في البطش بهم، وكان الأطباء المغاربة يواجهون زحفه بصدور عارية – في غياب الذخيرة الضرورية – واضعين أجسادهم متراساً لحماية الآخرين، وحاملين أرواحهم على أكفهم، وقابضين على الجمر بقلوب مرتجفة ومتقطعة خوفاً من نقل الوباء إلى أسرهم كل مساء، انطلقت ضدهم حملة تشهير واسعة، شرسة ورعناء. قادها أتباع ومريدو خبير التغذية والداعية الديني الدكتور الفقيه محمد الفايد».

ومن ثم فهذه السلسلة الفنية الراقية التي تحتفي وتتغنى بهذه الفئة وبمختلف المهن الشريفة وتشيد بقيم المغاربة وبطيبتهم التي لطالما تظهر في أوقات الشدة «وقت الشدة فينا طيبة فينا معدن لازم يبان». تعد شهادة واعترافاً بمجهودات النساء والرجال العظام. حيث تغنى واحتفى برجال التعليم، الأستاذ، بصرخة تلميذ في زمن كورونا، والتي تبين أن دور الأستاذ دور فعال فهو ركيزة من ركائز المجتمع، «أستاذ أستاذ أنت الحكمة والزاد والجميع تحت الخيمة وأنت هو الأوتاد». فبعدما فرضت الجائحة على الكل وضمنهم التلاميذ المكوث في المنازل، حيث تقول كلمات هذه الأغنية «ليوم جلسنا في الدار وفتحنا داك الدفتار – عرفنا أن المداد – تعصر من دم الأستاذ». ومن ثم فنحن في حاجة دائمة وماسة رغم هذا التقدم العلمي والتقني والتوفر المعلوماتي الهائل يظل دور الأستاذ لا يعوض، فالحاسوب بدونه يبقى معطوباً. هذه الأغنية من إبداع الشاعر سعيد متوكل، وتوزيع وتنفيذ يونس الخزان، وألحان

نعمان لحلو، وغناء الطفل صاحب الصوت الجميل آدم بلمقدم.
إضافة إلى هذه الأغنية، نجد أغنية رائعة من أداء ماجدة اليحياوي على إيقاعات الملحون، من ألحان نعمان، عن أصحاب البدلات البيضاء، تحتفي بهم وتبرز وفاءهم وطيبتهم وتفانيهم في أداء عملهم: «بلوزة بيضة مطروزة بالوفا - تزيد بالعطفا - تصفا وتبياض - ملايكة الرحمة نازلين سخرهم المولى الحنين تتشافا العباد»، فقدموا بذلك درساً وصورة طيبة عن البلاد «الطبيب عطى صورة ضاوية على أولاد البلاد»، كيف لا وهم سهروا على راحة المرضى تاركين أهلهم وذويهم: «طبيبة بحب وطيبة ساهرة على ناس مراض - ف الصباح وجوف الليل واقفين ب نخوة الأجداد حاضرين والله عوين هاجرين البيت والأولاد»، كما تصور لنا هذه الأغنية دور الصيادلة ومجهوداتهم «الصيادلة واجدين قبل الميعاد»، وكذلك دور الممرض والممرضة: «الممرض يواسي المريض - والممرضة مكابرة وتكعد الوساد». ولعل كلمات هذه الأغاني العميقة، ودروس الجائحة توقظ المسؤولين لإعادة النظر في أولويات السياسات العمومية والقطاعية، وخاصة تلك المرتبطة بالقطاعات الحيوية كالصحة والتعليم. هذا وتجدر بنا الإشارة إلى أن سلسلة كورونيات تتضمن في مجموعها سبع أغاني، لا يتسع المجال هنا لتناول كل واحدة على حدة، فاكتفينا بذكر هذين النموذجين فهما يفيان بالغرض ويوصلان المضمون المتوخى من هذا المحور.

من خلال ما تقدم، يمكن القول إن الفن عند نعمان ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة للتعبير عن قناعاته الايديوسياسية، التي تميل إلى الدفاع عن خصوصية المغرب الثقافية، والانتصار للقضايا الإنسانية في مختلف جوانبها السياسية والاجتماعية والوجدانية. أو بلغة أخرى فأغاني نعمان هي رسالة نبيلة ونضال عذب، بالكلمة والموسيقى واللحن، يمكن توظيفه للدفاع عن قضايا إنسانية، وللتوعية والتحسيس في مثل هذه الظروف، وكذلك للشكر والامتنان والاعتراف لبعض الفئات التي واجهت هذا الوباء بصدور عارية وفي الصفوف الأمامية، لعل الدولة تعترف بقيمة وأهمية هذه القطاعات، وتتخلى عن هذا الجحود وتلتفت للقطاعات الحيوية بالبلاد، قطاعي التعليم والصحة خاصة.



• خاتمة:

في الأخير، نعود لنؤكد وننوه بالدور الذي يقوم به نعمان بصفته فناناً مثقفاً وملتزماً، حاملاً لهموم وقضايا مجتمعه، متشبعاً بهويته المغربية الأصيلة، وذلك بتصريفها في إبداعات فنية تعكس صورة تراث ومقومات هويتنا، هذا التراث الغني والمكون من عدة ثقافات انصهرت مع بعضها (العربية والأمازيغية والإفريقية)، وهي خصوصية نتميز بها عن باقي البلدان الأخرى، والتي «تتجلى في موسيقانا - مطبخنا - لباسنا - هندستنا المعمارية - تقاليدنا ولهجاتنا». وعليه فأعماله تعدّ وثيقة اجتماعية وتاريخية. ولعل هذا ما يمنح لإبداعاته قوة وجدة وتفرداً إلى جانب مميزات أخرى تتمثل في حس البحث والجرأة... في طرق مواضيع حساسة.

وعلى هذا الأساس، ننظر إلى نعمان مطرب الاختزال والعمق والبساطة، على أنه الشخصية التي أبرزت مشروعية فنها وتوجهها، إذ استطاع أن يبعث نفساً جديداً في الموسيقى المغربية بابتكاره وإبداعه لوناً فنياً خاصاً به، يمكن تسميته باللون النعماني، يتماشى مع روح العصر ومنسجم مع الهوية التي ينتمي إليها، مشكلاً بذلك نموذجاً حقيقياً بالاحتذاء به، وقابلاً للتطوير والامتداد ولما لا للتدريس. ولعل هذه المساهمة تكون حافزاً للاهتمام بهذا الجانب التراثي الموسيقي وتساهم في خلق جيل يحتفي بتراثه، كما يردد نعمان أن ما يميزنا هو ما لدينا وليس عند غيرنا.

لائحة المراجع:

الكتب:

• الخطيبي عبد الكبير، المغرب العربي وقضايا الحداثة، ترجمة أدونيس وآخرون، مراجعة محمد بني، منشورات الجمل، الطبعة الأولى ٢٠٠٩.

• بهاوي محمد، الفن والجمال، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، ع ١٨، إفريقيا الشرق،٢٠١٧.

• نيتشه فريديرك، إنسان مفرط في إنسانيته، الجزء الأول، ترجمة محمد الناجي، إفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٢.

• ريد هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

• شهبار خالد، عالم ما بعد كوفيد-١٩ الحمل الكاذب، تقديم د. عبد المالك ورد، مطابع الرباط نت- الرباط، ٢٠٢٠.

المجلات:

• الخولي سمحة، التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، مجلة عالم الفكر، الفنون في العالم العربي: قضايا وإشكالات، المجلد الخامس والعشرون، العدد الأول يوليو-سبتمبر ١٩٩٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- دولة الكويت.

• بن عبد الجليل عبد العزيز، الموسيقا الأندلسية المغربية، فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٩، سبتمبر ١٩٨٨.

• بن عبد الجليل عبد العزيز، مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٦٥، مايو ١٩٨٣.

المواقع:

• نعمان لحلو، تاريخ الموسيقى المغربية، بحث لموقع الأغنية المغربية، حاول من خلاله تبيان مكامن أزمة الأغنية المغربية واقتراح حلول لها، موجود على الرابط التالي:
http://musique.marocenligne.
%d٩%٨١%d٩%٨٤%d٩%a٧%ab-%d٨%ad%d٨%d٨%a٨%net/%d٨
-٨٦%d٩%a٧%d٨%٨٥%d٩%b٩%d٨%٨٦%d٩%-٨٦%d٩%a٧%d٨%٨٦
/٨٨%d٩%٨٤%ad%d٩%d٨%٨٤%d٩%

شوهد بتاريخ ٠٨-٠٨-٢٠٢٠

• عبد القهار الحجاري، الأغنية المغربية النشأة، المسيرة والأزمة، يوجد بموقع إمواطن، نشرة رصد إخباري، موجود على الرابط التالي:
• %D٨%٨٤%D٩%A٧%https://www.emouaten.info/%D٨
D%٨٤%D٩%A٧%D٨%-A٩%٨A%D٨%D٩%٨٦%BA%D٩%D٨%A٣
A٧%D٨%-A٩%٨A%D٨%D٩%A٨%D٨%B١%BA%D٨%D٨%٨٥%٩
-٨%D٩%A٧%D٨%-A٩%D٨%A٣%D٨%B٤%D٨%٨٦%D٩%٨٤%D٩%
%٨٤%D٩%A٧%D٨%-A٩%D٨%B١%٨A%D٨%D٩%B٣%D٨%٨٥%D٩%٤
.html.a٣٤٢٤٤__A٩%D٨%٨٥%D٩%B٢%D٨%A٣%D٨

شوهد بتاريخ: ٠٧/٠٨/٢٠٢٠.



محددات القصيدة الشعرية المعاصرة بين القراءة.. والفهم.. والتلقي

الحسن أيت العامل - المملكة المغربية
(باحث بسلك الدكتوراه - جامعة الحسن الثاني - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المحمدية)

تحتل عملية القراءة مركزاً محورياً في علمية إنتاج المعاني، وكشف الغايات المتوخاة وراء إنتاج النصوص. بل يمكن الذهاب في ضوء هذا إلى القول إن القراءة عملية تسهم في بناء النص برمته؛ خاصة إذا تعلق الأمر بقارئ نبيه. ومن ثم، فمن البديهي القول إن عملية القراءة فعل يتجاذبه طرفان؛ منتج وقارئ. كما أن من البديهي أن إنتاج النص الشعري محدد -في نظرنا- بناءً على محددات طبيعة النص الشعري ونوعه. وبناء عليه سيكون مدار هذا المقال حول القراءة كفعل تفاعلي بين المنتج والمتلقي بكونه معياراً من معايير الحكم على أنواعية النصوص الشعرية.

أما الإشكالان اللذان سننطلق منهما، فهما: ألا يمكن أن تكون القراءة هي المتحكمة في تحديد نوع النص الشعري؟ وإلى أي حد يتوفر النص الشعري على موجهات نصية أو قرائن أخرى تحكم على أنواعيته؟

- نظرة موجزة حول النص والنوع.

إذا كان النص منذ وجوده، ومنذ وعي الإنسان بأهميته، يطرح إشكالات متعددة من قبيل: متى ظهر سؤال النص؟ وكيف؟ وبمحاذاة ماذا؟ إلى غيرها من الأسئلة والإشكالات الكبرى، فإن من الأسئلة التي حاولنا طرحها وتقديم إجابات، ولا ندعي أنها المكنة والوحيدة، هي:

- ما فعل القراءة؟
- كيف يتأتى؟
- وما الإجراءات التي يفعلها القارئ ليخلص إلى أنواعية النص؟

من المألوف أن أي نص كيف ما كان إلا ويندرج ضمن خانة من التصنيفات. هذه التصنيفات التي هي إما شعر أو نثر. ومن ثم يصبح هذا التصنيف أحد المعايير لتحديد نوع النص الشعري.

ومن جهة أخرى، ومنذ عهد أفلاطون، نجده يقسم الأنواع إلى ثلاثة:

- الشعر القصصي: شعر الأناشيد.
- شعر المحاكاة: شعر المأساة والملهاة (وهو شعر التمثيل).
- الملاحم: هو مزيج بين القصص والمحاكاة.

نستخلص أن هذه التصنيفات تؤدي إلى تأكيد فكرة النوع وأصالتها منذ القِدم. وأنها ضاربةٌ جذورُها في تاريخ الفكر الإنساني، وأن الاهتمام بالقصيدة الشعرية كان قديماً.

أما بخصوص أرسطو، فنتساءل كيف نظر إلى الأنواع الأدبية؟

نشير بدءاً إلى أن أول ملاحظة نسجلها بهذا الخصوص هي تأليفه لكتابين اثنين. واحد في الشعر وآخر في النثر. فالنثر اهتمّ به الجانبُ المتعلقُ بالقضاء والمرافعات والخطابة... أما الشعر فلا يقل أهمية عن النثر؛ إذ شكل مبدأ تطهير وسمو الذات.

نصل في النهاية إلى أن الكتابين معاً، يعبِّران عن وعي دقيق في نظرية الأنواع الأدبية، وعن أصالة الشعر.

وإذا ربطنا مسألة النوع بما هو علمي، فإن من بين ما يزكي هذا الطرح (قدم الأنواع الأدبية) وجود فكرة تحديد أصل الإنسان/ نوعه؛ بحيث وجدنا هذه الأطروحة عند داروين. بحيث شوشت أفكاره وافترض لذلك كون القرد أصلَ الإنسان. إن هذا النوع من التفكير الإنساني يزكي مدى انشغال الإنسان بقضية الأنواع.

ومن زاوية أخرى، فإن قضية النص والنوع من القضايا المرتبطة بأنواع النصوص الأدبية، بالتالي لا يمكن الحديث عن قضية النوع (قصيدة شعرية) خارج النص.

• مـا الـذي يـحدد نـوع النص؟

يذهب الباحث رشيد يحياوي إلى أن ما يحدد مسألة الأنواع هو «إيجاد صيغة تجميعية نسقية لعدد من الأنواع لا يقل عن اثنين ويتطلب ذلك تحديد السمة أو السمات المؤطرة للنوع بحيث يتضح تميزه». نستنتج من هذا الكلام أن الحديث عن مسألة النوع خارج نموذجين اثنين لا يشتركان في مجموعة من السمات أمر باطل. ومن ثم، نستنتج سمة الاتفاق وسمة الاشتراك في أكبر قدر ممكن.

وإذا كان الأمر هكذا، فإن ما نذهب إليه في هذا العمل هو دور المتلقي في تحديد نوع النص. وسأنطلق من المثال الذي يقدمه الباحث رشيد يحياوي في كتابه في أنواعية الشعر في الفصل الثالث المعنون بـ: «الشعري والنثري»، وتحديداً ما قدمه حول الشاعر الأردني أمجد ناصر؛ الذي تأثر بقصيدة النثر؛ إذ له كتاب بعنوان «حياة كسرد متقطع».

و«في مهرجان جرش بالأردن سنة ٢٠٠٢ قرأ أمجد ناصر نصوصاً من كتاب (حياة كسرد متقطع) قبل صدوره. وكان أول رد فعل من طرف مجموعة من الحاضرين، أن ما قرأه عليهم يدخل في نوع القصة القصيرة وليس الشعر. ورغم القامة الشعرية لأمجد ناصر، ورسوخ اسمه كأحد أبرز شعراء الأردن المعاصرين، فإن ذلك لم يقنع هؤلاء الحاضرين».

إن ما يمكن أن نخلص إليه، في هذا المثال، هو أن المتلقي كان ينتظر شيئاً قد تعوده من الشاعر أمجد ناصر، فإذا به يُفَاجَأ، ويخيب «أفق انتظاره». ومن ثم نتساءل كيف للمتلقي أن يحكم على مسألة النوع؟ وهل المتلقي -فعلاً- له دور في هذا التمييز الأنواعي؟ أم أن المرسل/ الشاعر هو الذي يتحكم في ترسيخ النوع الأدبي في ذهن المتلقي؟

لعل الإجابة التي سنقدمها هاهنا هي أن طبيعة المتلقي هي التي تتحكم في ذلك. وما نعزز به رأينا، هو أن الشاعر نفسه، حسب رشيد يحياوي، قرأ النصوص نفسها «في ملتقيات شعرية عربية أخرى» فـ «أحدثت تلقياً مختلفاً».

إن هذا الاختلاف يؤكد أن المتلقي متلقُّون، مثلما القارئ قُراء. وترجمة هذا الكلام، أن الأمزجة تختلف من متلق إلى آخر، وأن المتلقي قد يحكم على ما يلقيه الشاعر، من منظور النوع الأدبي، بناءً على ما تعوده منه.

خلاصة الأمر، وبناءً عليه، إن الذين تلقوا قصائد الشاعر النثرية في تلك المنابر، صنفوها ضمن نوع القصة القصيرة. غير أنه لما طبع الكتاب لم يسمها كذلك. ولما لم يفعل ذلك، ازدادت فكرة عدم تقبل هذا النوع الجديد.

• عـلاقـة الـقـارئ بالقصيدة الشعرية بين التفاعل والفهم.

• عـلاقـة الـقـارئ مـن خـلال سـؤال التفـاعـل.

لطالما اهتمت نظريات التلقي بدور القارئ في قراءة النصوص الشعرية وإقرائها. فهذان «هانس روبر ياوس» و«وولفغاغ إيزر»، يوليان عناية قصوى للقارئ في فهم النص وتلقيه ثم تأويله، بعدما كانت مجموعة من التصورات والنظريات تركز على النص؛ إما باعتباره بنية، أو انعكاساً لما يحدث في المجتمع من صراعات، أو باعتبار نفسية الكاتب المستقرة أو المتقلبة.. إلخ.

إن ما نلمح إليه، هاهنا، هو أن جمالية التلقي، أولت عناية هامة بالقارئ. ذلك أن أي نص، في النهاية، يكون موجهاً لقارئ ما؛ إما محدد أو غير محدد. وبناءً عليه، فقد جاء هذا المقال ليحاول الكشف، وإن بشكل بسيط، عن مدى (أهمية) القارئ في تحديد الأنواع الأدبية. إن الإجابة عن العنوان الفرعي، الذي وضعناه أعلاه، تقتضي الإجابة عن: ما السؤال عن ماهية التفاعل وكيف يتأتى؟

لا يمكن، في نظرنا، الحديث عن علاقة بين النص والقارئ في غياب فعل القراءة؛ أقصد، هنا، تحقق هذا الفعل. وبناءً عليه نرى أن العلاقات تحدث بفعل الاحتكاك أو التحقق.

إن تحديد طبيعة العلاقة تقتضي من جهة ثانية أن نعرف أن القارئ قراء. أو على الأقل اثنان: القارئ العادي والقارئ العالم.

أما القارئ العادي؛ فهو الذي يقرأ إما للاستئناس، أو محاربة الأمية أو للتثقف. وفي هذا المستوى من القراءة العادية لا تتم العناية بطرق وآليات بناء النصوص، ولا بمعطى التأويل والقصدية حسب دوبوجراند. أو ما وراء النص بتعبير مايكل ريفاتير، وإنما يكتفى بالقراءة السطحية.

في حين أن القارئ العالم؛ هو القارئ المتمرس النبيه الواعي الناقد المدقق الفاحص المفسر ثم المؤول... ويحتاج هذا النوع من القراءة العالمة لدقة النظر وحُسن التصفح؛ تصفح النصوص. وتتبع جزئياتها ودقائقها، وعدم إغفال أي جانب من جوانب نسج النص وحياكته. أي إنه يراعي جانبين: الأول مرتبط بأفكار النص ومضامينه، والثاني بنصية النص أو ما يجعل من نص ما نصاً.

أما صفات القراءة العالمة، فهي أن صاحبها يتحاور ويتفاعل مع النص. بحيث يدوّن ملاحظات واستفهامات وأسئلة ويستحضر كل مرجعياته الثقافية، وكفاءته المعرفية بمفهوم مايكل ريفاتير لبلوغ المعنى. وإن شئنا الدقة أكثر قلنا إن القراءة العالمة تتطلب من القارئ أن:

• يحدد الأطروحة التي يدافع عنها النص؛
• يحدد إشكاليته الكبرى؛
• يحدد النظرية التي يشتغل في إطارها والمنهج المعتمد؛
• ينصت للنص لأنه كالكائن الحي، أو كالمسك كلما حركته أكثر فاحت منه معاني ودلالات كثيرة.
• يدلو بدلوه في إنتاج النص؛ إما بتقويم المعوج منه، أو تعزيزه، أو اعتماده..

يستخلص مما سبق توضيحه أن علاقة القارئ بالنص اثنتان:

×علاقة عادية: تكون سطحية؛ إذ تولي العناية بظاهر النص، والأحداث أو المضامين. وتكون الغايات المتوخاة منها بسيطة ونفعية؛ إما لمحاربة الأمية، واكتساب رصيد هام من المعلومات، أو تبلغ مبلغ الاستمتاع. هذه القراءة يقوم بها ما يطلق عليه بالقارئ العادي/ البسيط.

×علاقة تفاعلية تحاورية: تكون عميقة؛ إذ تتجاوز البنيات السطحية لتنفذ إلى عمق النص ونواته. فهي تولي العناية بالنص بكونه مشكلاً من واجهتين: سطحية وباطنية. وفي هذا المستوى من القراءة غالباً ما تتم العناية بالنصية؛ أي كل ما من شأنه تحقيق نصية النص. إذ هنا نرى القارئ المتفاعل يستخلص كل علاقات الاتساق والانسجام، الإعلامية والقصدية، السياق والتناص..



ولا تتأتى هذه القراءة في غياب تحاور الذات القارئة مع النص؛ وذلك بخلق علاقة تفاعلية أساسها التبادل المفترض بين النص والقارئ. إذ النص بحاجة إلى القارئ لإيصال المعنى وملء فراغاته وبياضاته، مثلما القارئ بحاجة إلى توجيهات النص وفق قرائن نصية محددة.

• استراتيجيات الفهم في ضوء تلقي الأنواع

ينظر إلى الفهم، عادة، أنه مرحلة من المراحل المتأخرة لفعل القراءة، وقد لا يكون كذلك. فهناك من يعتبره آخر هذه المراحل، باعتبار المعنى قد تحقق فيها، في حين يعتبره آخرون المرحلة ما قبل الأخيرة. ويسوغون لذلك بكون التأويل آخر مرحلة. وعلى كل حال، فإن الفهم من وجهة نظرنا مرتبط بسؤالين محوريين هما: كيف نقرأ؟ وماذا نقرأ؟

السؤال الأول كيف نقرأ؟

يقتضي بالضرورة فكرة كَوْن النص عالماً ناقصاً، ولا يتضمن كل شيء. وإذا آمنا بهذا، نكون قد حققنا لدى القارئ حاجة النص إليه ليساهم في بنائه. ومن ثم يصبح القارئ ملزماً بالمشاركة بناء على ثقافته ومرجعياته. ويتبدى لنا ذلك جلياً في الأعمال ذات الطابع السردي. هناك، أيضاً، مسألة مرتبطة بالشك. إذ كلما أزلنا اليقين في أذهاننا بأن النصوص تتضمن حقائق أو أنها مكتملة، كلما أمكننا التفاعل من خلال استراتيجيات الشك. هذا التفاعل الذي يكون مساهمة القارئ في النص.

وهناك، أيضاً، استراتيجية القرائن أو الموجهات. فكل نص يتضمن بالضرورة علامات أو قرائن نصية هي التي توجه قراءتنا وتبعدها عن كل ما هو انطباعي ذاتي. ويدخل ضمن هذا المستوى: علامات الترقيم، الألوان، الرموز، توظيف الأساطير واستحضار نصوص غائبة في نصوص ماثلة من خلال التناص. ونكتفي هنا بمثال واحد للتوضيح هو عبارة (كان يا ما كان). فهذه العبارة كما يذهب إلى ذلك جيرار جنيت مثلا تخل ضمن «النص المحيط»؛ بحيث توجه هذه العبارة ــــ في رأيي ــــ القارئ بأن هذا النص يندرج ضمن الخرافات، أو الغرابة، أو الحكاية بصفة أشمل.

هناك من جهة ثانية موجهات أولية يمكن إدراجها ضمن ما هو خارج النص وهي:

• عنوان الكتاب.
• معرفتنا المسبقة بالكاتب وما نسمع عنه.
• اسم السلسلة أو المجلة؛ بحيث تقودنا كفاءتنا إلى معرفة المحكم منها من عدمها.

خلاصة القول، تبقى هذه عموماً بعض الاستراتيجيات الأولى لولوج باب الفهم.

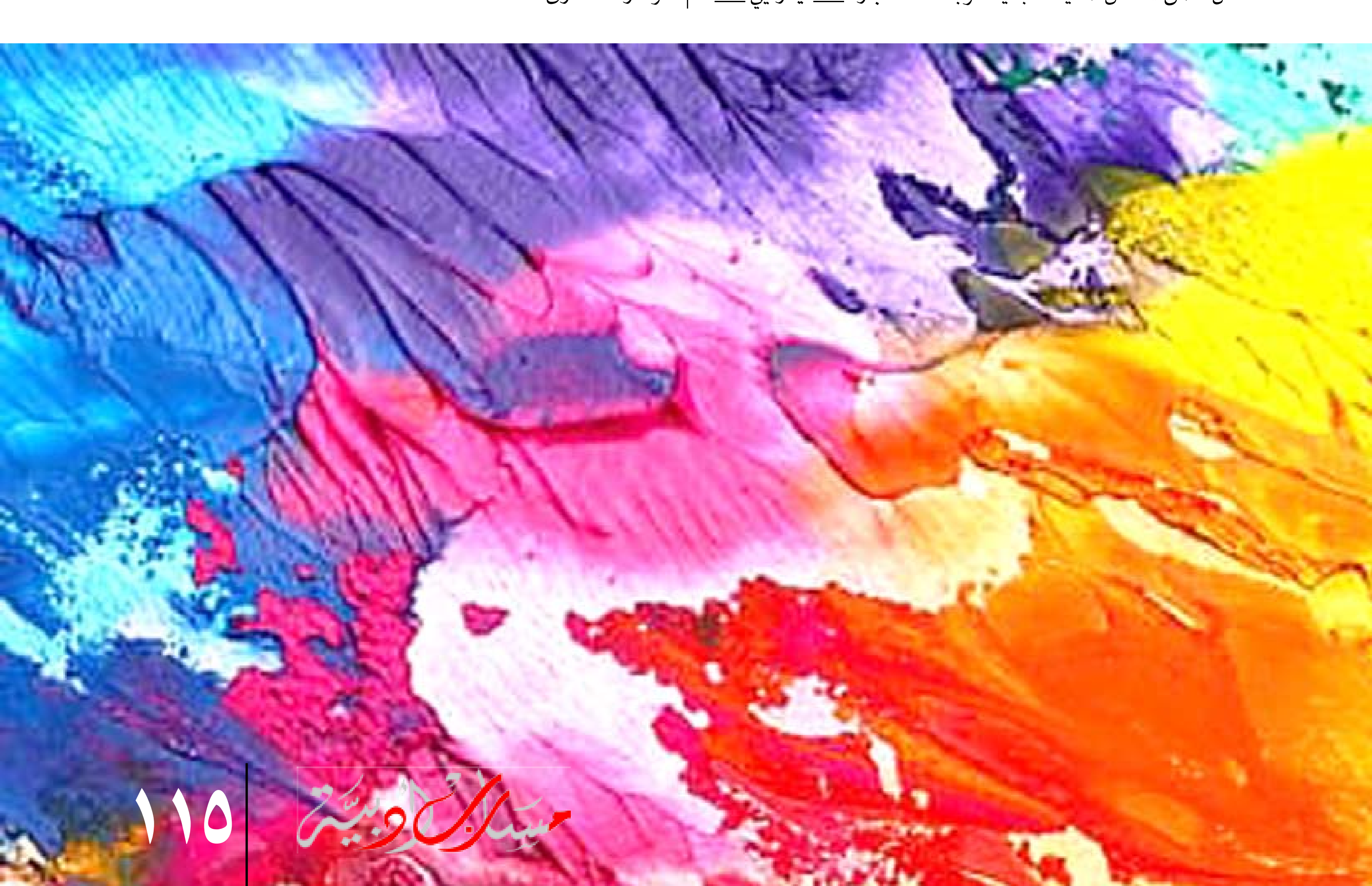
خلاصة واستنتاجات:

إنه من الصعب التكهن بسهولة تحديد أنواعية النصوص. فأنت إذ تفعل ذلك فكأنك تحدد هوية للنص وبالتالي تقزمه. وقد تُخضعه لتصنيف لا يقبله، فتكون بذلك قد ألويت عنقه. إن تحديد أنواع النصوص وتصنيفها كان هماً ثقيلاً منذ القدم. وحينما يتعلق الأمر بتحديد نمط شعري، فإن في الأمر مجازفة لا تخلو من العواقب. لأن القصيدة الشعرية عرفت تحولات جذرية منذ ولادتها، كما عرفت عدة مدارس واتجاهات، الأمر الذي منح القصيدة الحديثة هبة ورمزية مغايرة.

إن فعل القراءة، إجمالاً، يقتضي ربط القارئ علاقة مع النص الشعري. هذه العلاقة التي يجب أن تكون تفاعلية، قصد تحقيق الفهم. أما التفاعل فيتأتى بناء على آليات واستراتيجيات إما خارجية أو داخلية.

أما القراءة، فتنقسم إلى السطحية البسيطة العادية، والعالمة العميقة. فالأولى ينتجها قارئ عادي، أما الثانية فينتجها قارئ عالم.

هكذا نقول إن عملية القراءة البناءة هي عملية استكشاف وتحاور وتعارف مع الإبداع من خلال التفاعل بين إمكانات النص الشعري وبناء وقدرات القارئ.





المقامة الجَماليّة
(سيدي الحاج التّنبكتيّ)

د. حاج بنيرد - الجزائر

رُوي لنا حديثٌ قويّ الصّحّة، عظيم الشّأن والمِنْحة، بلغنا نبأه بالتّواتر، في شأن السّياسة في الجزائر، متّصل الإسناد، كثير الأشهاد، لا يُسأل عن روّاته، ولا عن متروكيه وثقاته، فقد أغنانا عنها وسائل الإعلام، وصفحات الفايسبوك بلا أقلام، فقالوا (عجّلْ لنا قطّنا قبل يوم الحساب)، وأرِحْنا يا تنبكتي من انتظار العذاب، فهات الخبر، نجعله تحت مجهر النّظر، فمن صاحبه؟ ومن قارئه وكاتبه؟ فقلت حَذار من التّسييس، ومن المُزايدة والتّبزنيس، فقد عقد لساننا التّفرنيس، وألجمه بلادٌ تُحكم بلا رئيس، فقالوا: أكثرت من حرف السّين، وهذا في فنّ المقامات عَيْبٌ مَشين، فقلت: السّين حرف مهموس، والهمسُ في زماننا واجب محسوس، وإلّا تابعوك بتهمة القذْف، ودفنوك في ظلمة الكَهْف، وإن لم تُصدّقوا فعند جُهيْنة الخبر اليقين، وتثبّتُ الأخبار دَيْنٌ ودين، وروحٌ وطين، فاسألوا مخبر الدّلّاع (البطّيخ)، فعنده علمُ الرّؤساء والأتباع، والهمج الرّعاع، وكلّ شيء عنده يُشترى ويُباع، فقلت: الكهف نور الله المبين، وحبْله المتين، ومنه أشرقت الأنوار، وتجمّعت مفاتيح الأسْرار، إنّا لله من هذا الخَوْف، قد استوى عندي الظّاهر والجوْف، فقالوا: أطلت في فصل المقال، وقيل وقال، فهات الخبر المزعوم، وأن لا يكون النّبأ المَشْؤوم، فقلت: صاحب الحديث؛ ملحاحٌ حثيث، جاحظ العينين، ناتئ الخدّين، تدور عيناه في كلّ اتّجاه، متّعه الله بالرّفاه، حرباءٌ تشكّلت في صورة إنسان، نعوذ بالله من المسخ والخذلان، فقالوا: ما هذا إلا شيطان رجيم، أو قارون فرّ من الجحيم، ثمّ أكملتُ: إذا نظر عبَس، وإذا تجمّل نَعَس، ومنهما اشتقّ اسمه، ووافق اسمُه رسمه، بلغ إلى أرذل العُمُر، وزعم الغُلمة وبُعد النّظر، فهم صاحب القبْو الرّمز والإشارة والخطاب، وأسرع إلى فكّ اللّغز بالجواب، فقال: تقصد حديث الجمال ابن عبّاس، القائم بلا برهان ولا أساس، فأوضح لنا الإشكال، وأفصحْ قبل انقضاء الأعمار والآجال، فقلت: أيّها الخلّان! استمعوا لرئيس الأفالان، فقد سار بسيرة إبراهيم بن أدهم شيخ الملامات، لم يتذكّر فيها إلّا ثلاث مكرمات، أمّا صاحبنا فقال: أنا المحكوم عليه بالإعدام، فاستحققتُ بها هذا المقام؛ فهذه واحدة، وبعدما نجوتُ من التّعذيب والتّنكيل، ودرستُ مع السّيّدة ميركيل، وهذه زائدة، والأخرى اخترعتُ اختراعاً عجيباً، وصرتُ بها داهيةً وطبيباً، وهذه فائدة. فقالوا: أسأت التّشبيه، وانحرفت عن القول الوجيه؛ فكيف تشبّه الكريم بالسّفيه، والصّادق بالكاذب المُخاتل، والعارف بالطّائش الجاهل، فقد شبّهتَ الذّلّ بالعزّ، والوجه بالطزّ، فقلتُ: لم أشبّه السّيّد بالمسود، ولا القائد بالمقود، وإنّما شبّهت الثّلاث بالثّلاث، والتّفكّر عند دنوّ الأجل والميراث، فقالوا: وما ثلاثه؟ وما ميراثه؟ فأجبته هنا ينبغي التّنزيه، فلا يستوي القائم مع القاعد ذي التّشويه، ابحثوا عنه في قوت القلوب، أما مقامتنا فهي للمثالب والعُيوب. فقالوا: وما وجه السّياسة؟ وهو صاحب الصّدارة والرّياسة؟

قلت: قد أدلّ بلسانه، ما عجز الخُبراء عن بيانه، أقول ولا كرامة، ولا أخشى في الحقّ مَلامة، قد أشار إلى الدّاء العُضال، الّذي أعجز الدّواء الفعّال، وهو فساد المنظومة، وضياع الحقوق المهضومة، فمجمل الكلام وفحواه، تُومئ إلى شرعيّة الحكم وجَدْواه، فقوله: محكومٌ علينا بالإعدام، معناه سنحكم إلى آخر الأيّام، وسنسيّركم من تحت القبور، ما دمتم من أهل الدّثور، فالجزائر نحن حرّرناها، وسنأخذها معنا إلى آخر مثواها. ثمّ قالوا: فهمنا فهمنا، ومن كلّ البلاد سئمنا، وهذه المسألة الأولى، وقد كانت لك في بيانها اليدُ الطّولى، فأتنا بخبر الثّانية، وتأويل الأضغاث البالية، فقال: وأمّا فراره من التّنكيل، ودراسته مع السّيّدة ميركيل، فأشدّ ممّا سبَق، ولا تملؤه كراريس الورق، وحجّته أوهى من بيت العنكبوت، وقد وسعه عن كلّ ذلك السّكوت، فقالوا: علام يدلّ ذلك، يا وقاك الله شرّ المهالك! فقلت: يُشير إلى ضياع الطّريق، والجهل بالبعد العريق، فتارةً شرقيّة وتارةً غربيّة، وتارةً عربية وتارة أوروبيّة، وهي أزمة الاستلاب، والحيْرة بين الشّرْق والاغتراب، فلا في العير ولا في النّفير، وأضاعوا على النّاس دهوراً من المسير، وقد قيل:

لَقَدْ ذَهَبَ الحِمَارُ بِأُمِّ عَمْرٍو... فَلَا رَجَعَتْ وَلَا رَجَعَ الحِمَارُ

قالوا: قد أجدت في الثّانية، فهات الإجابة التّالية، فقد احتوتنا البلاد القاصية، واحتقرتنا البلاد الدّانية، وصرنا أضحوكة بين البشر، وشرّ الضحك ضحك العدوّ الأشر، فقد جمعنا إعاقة اللّسان، والفكر والبيان، وانتظار الرّشاد من العُميان، فقال: وأمّا قوله: اخترعتُ اختراعاً عجيباً، وصرتُ بها داهية وطبيباً، فيشير إلى ما يُشيب الوِلْدان، ويُخصي الرّجال إلى غِلْمان، فقالوا: أوْضِحْ، واشرحْ لنا وأفصِح:

بَقِيْتَ بَقَاءَ الدَّهْرِ يَا كَهْفَ أَهْلِه... وَهَذَا دُعَاءٌ لِلْبَرِيَّةِ شَامِلُ

فقال: يُشير إلى عُقدة الكفاءَة، وتكريس الرَّداءَة، وقلّة المؤهّلات البنّاءة، فاختراعه يؤهّله إلى الحكم، وتولّي الزّمام ولو دون فَهْم، فصار الجاهل حاكماً، والدّجّالُ عالماً، فبقدر جهلك تنال المناصب، وبقدْرها ترتقي إلى أعلى المَراتب، فقالوا: صه صه، قد أدركنا الصّباح، وما سكتّ عن الكلام المُباح، فقل لنا ما السّبيل، إلى إيجاد الحلّ البديل؟ فقال: هذا ما تَفْنى دونه الأعمار، ولا تُطيقه البَطَلة والأخيار، فعليكم بالمداهنة، وركوب الأخطار بالمُلاينة، فما صحّت القُرْبى لأحد، إلّا لخادم لمِوْلاه اجتهد، فعليكم بالشّيتة، وأكل الجيفة والمَيّتة، وإلّا صرتم إلى غُبار، وأكلكم الدّهرُ أكل الهشيم للنّار، فقالوا: جهّزناها منذ زمن، وتعاهدناها في كفن، وبلغنا بها إلى الغاية القصوى، فما نفعتنا وصارتْ عديمة الجَدْوى، فيا ويْح من دخل جامعة أو مدْرسة، أو لم يُجَزْ في منشفة أو مكْنسة، وفيها فليتنافس المتنافسون، وفي ختامها قلت:

لِمثْلِ هَذَا فَلْيَعْلُوَنَّ مَنْ تَعَالَى... هَكَذَا هَكَذَا وَإِلَّا فَلَا لَا

(انتهت المقامة الجماليّة).

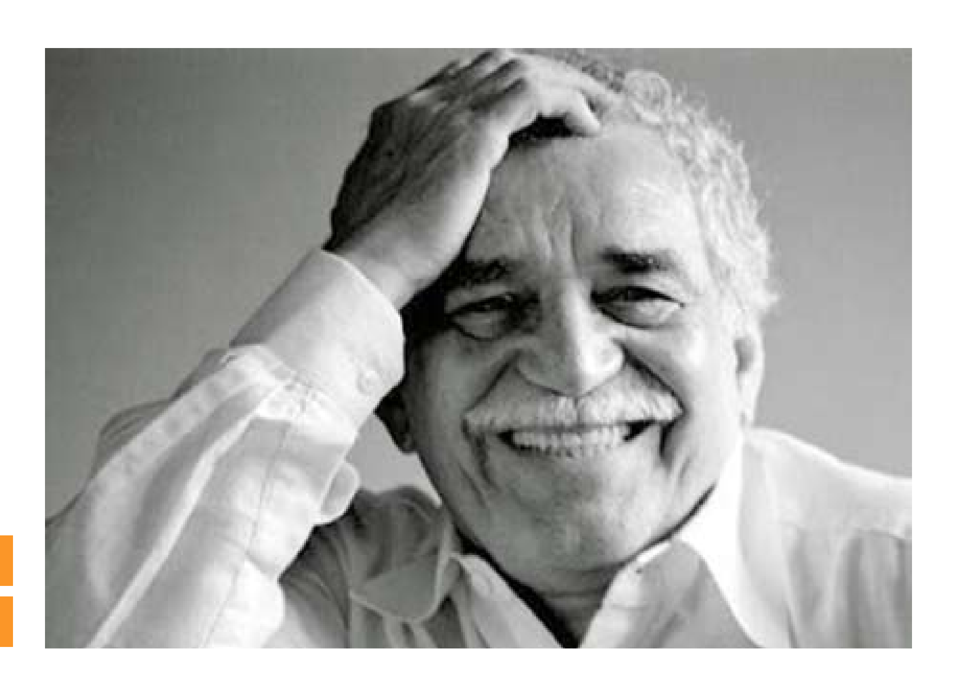




سماح عادل - مصر

ماذا كتب أشهر الروائيين عن الرواية

نزوة القص المباركة لماركيز تبدأ بوردة



عندما يقرر الشاب أن يكتب رواية تنهمر داخله التساؤلات.. تختلط برهبة البدايات وفقدان الثقة، يحاول أن يتشبث بخبرات الآخرين ليغلب خوفه، ويصبح أشهر الروائيين دليلاً له على طريق لازال يحفره بخطواته.. يسترشد بآرائهم وخبراتهم في كتابة الرواية. لذا تقدم (كتابات) هذا الملف، باحثة عما كتب أشهر الروائيين عن الرواية، قواعد كتابتها والتجهيز لها وطقوس الكتابة، ولحسن الحظ هناك روائيون حرصوا على تأليف كتب عن الرواية وتقديم نصائح لشباب الكتاب مثل الروائي التشيكي "ميلان كونديرا" والروائي "ماريو بارغاس يوسا" من بيرو، والروائي الإيطالي "إمبرتو إيكو".

سنبدأ بالكاتب المميز "غبريال غارسيا ماركيز" من كولومبيا.. والذي توزعت آراءه عن الرواية والسرد الأدبي بشكل عام في عدة كتب.

في كتاب "رائحة الجوافة" ترجمة فكري بكر محمود، والذي يضم حواراً مطولاً مع "ماركيز" أجراه صديق قديم له رافقه في عمله كصحافي في بداية حياته، تكلم "ماركيز" باستفاضة عن الكتابة وعن حياته.

• في البداية كتبت برهاناً لصديق.

يقول ماركيز: "بدأت الكتابة بمحض الصدفة لكي أبرهن لأحد أصدقائي على أن جيلي قادر على الكتابة، بعد ذلك سقطت في شرك الكتابة من أجل المتعة، ثم شرك تالي وهو اكتشافي أن عشقي للكتابة يفوق حبي لأي شئ آخر.. في البداية كتبت بابتهاج شديد ولم أكن أشعر بالمسؤولية، تقريباً كنت قادراً على أن أكتب بيسر أربع أو خمس وحتى عشر صفحات، بعد أن أكون قد انتهيت من عملي في الجريدة حوالي الثالثة صباحاً، في إحدى المرات كتبت قصة قصيرة كاملة في جلسة واحدة.. الآن يحالفني الحظ إذا كتبت فقرة واحدة جيدة في يوم بأسره فبمرور الوقت تصبح عملية الكتابة مسألة مؤلمة للغاية ما يحدث هو أن إحساسك بالمسؤولية يتزايد، تشعر أن كل كلمة تكتبها

الآن يصبح لها وقع أكبر وأنها تؤثر في عدد أكبر من الناس".
عبّر "ماركيز" عن سخطه من الشهرة واعتبرها سبباً لعزلته، والطريف أن ماركيز نال شهرته بعد كتابة خمس روايات، كان يسعى لنشرها على نفقته بسبب رفض بعض الناشرين لها، وحتى عند كتابة رواية "مائة عام من العزلة" كان فقيراً واضطر إلى الجلوس بدون عمل في المنزل مع صعوبة ذلك عليه وعلى أسرته، وقد كانت تلك الرواية هي سبب شهرته الضخمة.
نعرف أيضاً من الكتاب أن فكرة أي نص تبدأ لديه بصورة بصرية مثلا قصة "قيلولة الثلاثاء"، التي يعتبرها ماركيز أفضل قصة قصيرة كتبها، انبعثت من رؤية امرأة وفتاة صغيرة يرتديان ملابس سوداء وهما تمشيان بمظلة سوداء تحت شمس حارقة في بلد مهجورة.
كما يعطي ماركيز للجملة الأولى في الرواية أهمية كبيرة، وفي بعض الأوقات تأخذ من وقته أكثر من بقية الكتاب بأكمله، لأن الجملة الأولى في رأيه يمكن أن تكون المختبر الذي يتبلور فيه الأسلوب والبناء وطول الكتاب أيضاً.

• فكرة "مئة عام من العزلة" استغرقته ١٥ عاماً وكتبها في عامين.

يبدو من المدهش أن نعرف أن ماركيز كان يستغرق في التفكير في رواياته سنوات طويلة، فـ "مئة عام من العزلة" قضى خمسة عشر عاماً يفكر فيها في حين كتبها في أقل من سنتين، أما رواية "خريف البطريق" والتي يعتبرها أهم وأفضل رواياته قضى ثلاثون عاماً يفكر فيها وكتبها مرتين ثم تركها وكتب أعمالاً أخرى ثم كتبها مرة ثالثة حتى وصلت للشكل النهائي الذي يرضيه، كذلك "سرد أحداث موت معلن" كانت حادثة قتل قابلها أثناء عمله كصحافي شاب وظلت ملازمة لذهنه إلى أن نجح أخيراً في كتابتها كرواية بوليسية متكاملة.
وعن طقوس الكتابة يقول: "الآن أكتب في الصباح من التاسعة صباحاً وحتى الثالثة بعد الظهر في غرفة هادئة جيدة التدفئة فالضجة والبرد يشتتان تفكيري.. عندما كنت شاباً اعتدت على الكتابة على الفور واستنساخ الأصل ثم مراجعتها مرة أخرى أما الآن فأقوم بتصحيحها أثناء الكتابة.. أتناول وجبة جيدة وأكتب على الآلة الكاتبة الكهربائية". كما نعرف أن زوجته تحرص على وضع وردة أمامه وإذا حدث مرة ولم يجد الوردة يعرف أن ذلك سبب في تعثر الكتابة، كما أنه يتحدث كثيراً عن ما يكتبه مع أصدقائه لأنها طريقته لاكتشاف أن ما يكتبه يقف على أرض ثابتة، على الرغم من أنه يرفض أن يقرأ أحد من أصدقائه ما يكتب إلا بعد الانتهاء تماماً من نصه، لأنه يعتقد أن الكتابة أكثر المهن فردية في العالم "لا أحد بإمكانه مساعدتك في كتابة ما تكتب".
وعن الخيال في الرواية يقول: "أفضل شكل أدبي دائماً يكون الحقيقة.. في الكتابة لا يمكن اختلاق أو تصور كل ما تريد لأنك بذلك تخاطر بعدم قول الحقيقة، كما أن الأكاذيب أكثر خطورة في الأدب منها في الحياة العادية وحتى عملية الاختلاق التي تبدو اعتباطية لها قواعدها، يمكن التخلي عن العقلانية بشرط عدم الوقوع في الفوضى واللامعقول التام".

• من شكّله كاتباً؟

الكتاب الذين أثروا في ماركيز كثيرون أهمهم "كافكا" و"أرنست هيمنجواي"، و"فيرغينا وولف".
يقول ماركيز: "أثناء الكتابة تحدث أشياء غير متوقعة فالشخصيات تتبلور أثناء كتابة الرواية وتكتسب ملامح وصفات.. ومشاكلي في الكتابة تتعلق ببناء الرواية أو تصور نفسية وأخلاق وسلوك البطل بشكل دقيق، وحين الانتهاء من كتابة رواية أفقد الاهتمام بها تماماً"، وكان رأيه في الإلهام أنه "لحظة يتوحد فيها الكاتب مع الموضوع من خلال التشبث به والسيطرة عليه"، وأنه عندما يفقد توحده مع موضوع الكتابة يلجأ إلى العمل اليدوي مثل "تثبيت الأقفال والمفاتيح الكهربائية أو طلاء الأبواب باللون الأخضر لأن الأعمال اليدوية تساعد في التغلب على الخوف من الواقع".
بخصوص الواقعية السحرية يقول: "إن الحياة اليومية في أميركا اللاتينية تثبت أن الواقع مليئ بالأشياء غير العادية وأن (مئة عام من العزلة) عندما قرأها أناس عاديين لم يشعروا بالمفاجأة لأن ما أرويه لم يكن مختلفاً عما يعيشونه".

• المسألة ليست في كتابة الرواية وإنما في كتابتها بجدية.

في كتابه "كيف تكتب الرواية" ترجمة صالح علماني، وهو عبارة عن سلسلة من المقالات له، يقول: "أكثر من يسألون أنفسهم كيف تكتب الرواية هم الروائيون بالذات.. ونحن نقدم لأنفسنا أيضاً إجابة مختلفة في كل مرة، وأنا أعني الكتاب الذين يؤمنون أن الأدب هو فن موجه لتحسين العالم، المسألة ليست إذاً في كتابة رواية وإنما في كتابتها بجدية، حتى ولو لم تبع فيما بعد ولم تنل جائزة".
وعن تمزيقه لمخطوطات الكتابة حينما يقرأها بعد فترة ويجد نفسه غير راض عنها رأى أن تمزيق القصص القصيرة أمر لا مناص منه، لأن كتابتها أشبه بصب الأسمنت المسلح، أما كتابة الرواية فهي أشبه ببناء الآجر وهذا يعني أنه إذا لم تنجح القصة القصيرة من المحاولة الأولى فالأفضل عدم الإصرار على كتابتها، بينما مع الرواية الأمر أسهل إذ ممكن العودة للبدء من جديد"، كاشفاً أنه بعد أن أصبح مشهوراً كان يعاني في كتابة الرواية.
وفي كتابه "نزوة القص المباركة" ترجمة صالح علماني، والكتاب عبارة عن مطبوعة لورشة عن كتابة السيناريو أدارها ماركيز مع مجموعة من الشباب.
يقول ماركيز: "القصة تولد ولا تصنع.. والموهبة وحدها لا تكفي فمن يملك الاستعداد الفطري وحده، لا يملك الصنعة لأنه يفتقر إلى الكثير من الثقافة والتقنية والخبرة، ولكنه يملك الشيء الأساسي وهو شيء ربما تلقاه من الأسرة، ولست أدري إذا كان ذلك عن طريق الجينات الوراثية أو عن طريق الأحاديث التي تدور على المائدة، هؤلاء الأشخاص الذين يمتلكون الاستعدادات الفطرية يقصون الحكايات في العادة دون أن يقصدوا ذلك، ربما لأنهم لا يحسنون التعبير بطريقة أخرى، نصف الحكايات التي بدأت تكوينها سمعتها من أمي لأن القصص كانت بالنسبة إليها مثل ألعاب مشوقة".
وأدهشنا ماركيز بقوله: "نحن الروائيين لا نقرأ الروايات إلا لكي نعرف كيف كتبت.. فأحدنا يقلبها يفككها ويرتب القطع والأجزاء، يفتح عينيه جيداً، ولا يسمح للتنويم المغناطيسي بأن يستولي عليه، محاولاً أن يكشف خدع الحاوي.. فالتقنية والخدع أمور يمكن تعلمها"، مؤكداً لتلاميذه على أنه: "إذا أراد أحدهم أن يكون كاتباً فيجب أن يكون كذلك طوال أربعة وعشرين ساعة في اليوم".




مسارات أدبية